
Bibliotheca Alexandrina
0128835

المكتبة الثقافية

٤٩

الأزياء الشعبية

سعد الخادم

وزارة
الثقافة والإرشاد القومي

الإدارة العامة للثقافة

١٥ نوفمبر ١٩٦١

الناشر



١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

ت ٥٥٠٣٢ — ٧٧٧٤١

تقديم

يبحث هذا الكتاب فى الأزياء الشعبية وتقاليدها فى الجمهورية العربية المتحدة . وتقوم الفكرة على دراسة تقاليد الأزياء ، فإن الأزياء الشعبية بنوع خاص نراها في كثير من الأحيان ترتبط أشكالها وطرق تفصيلها بعقائد شعبية وطقوس معينة ، وكذلك الحال بالنسبة إلى الزخارف التى تطرز عليها إذ يغلب أن تكون لغرض معين أيضاً لمنع الحسد ، أو الرغبة فى جلب الخير ، أو ضمان الإكثار. وأحيانا ترث الأزياء الشعبية أزياء عصور سبقتها ، وهى وإن احتفظت بمظهرها العام — تكيفها حسب حاجيات الذوق الشعبي ولذلك وجب الرجوع بالأزياء الشعبية إلى عصر المماليك، وعرض نبذة عن أنواع الأزياء التى كانت منتشرة حينذاك بما تضمه من أزياء شعبية وغير شعبية ثم تتبع قصة الأزياء وما حل بها فى القرن التاسع عشر حتى منتصفه فى تقرير كتبه

كلوت سنة ١٨٤٠ ، وخص الأزياء يبعض فقرات من بحثه نعرضها فى هذا الكتاب .

ولكى نقف على حال الأزياء فى النصف الأخير من القرن الماضى رجعنا إلى بعض ما كتب عرضا فى هذا الشان حوالي سنة ١٨٩٠ وسبب الاعتماد على مثل هذه المراجع القديمة والكتابات التى تناولت الثياب والأزياء ، هو أن ماتبقى من ثياب المماليك ، وحتى ثياب القرن الماضى بما فيها من أنواع شعبية وغير شعبية، نادر للغاية ، فعلى الرغم من وجود بعض الثياب الحربية للمماليك بالمتحف الحربى وقصر المنيل ، وثوب واحد بدار المخطوطات فإن بأوربا مجموعة كبيرة منها ، ففي فلورنسا مثلا صدرة مطرزة يرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر ، وهى من النوع الحربى أيضا ولتعذر الحصول على نماذج لأزياء الحريم مثلا ، وأزياء رجال الدين وسائر الأزياء غير العسكرية فى الأزمنة القديمة ، لا نجد أمامنا إلا المراجع التى تصف الأزياء وأنواعها وأشكالها (وعدا أثواب قليلة يبعض المجموعات الخاصة) وسنحاول على قدر المستطاع جمعها فى هذا البحث وعرضها بصورة مسلسلة ، لندرك مدى التطور والاختلاف اللذين حدثا في كافة الأزياء المصرية .

ويتضح لنا فى نهاية الأمر أن بعض الأسماء تتغير ، وأن أنوعاً من الثياب يبطل لبسها عند أهل الحضر ، ولكن يشيع لبسها فى الزى الشعبي تحت اسم جديد ، فندرك بهذه الكيفية مصادر بعض الأزياء الشعبية الراهنة .

ويتناول الجزء الآخر من البحث سرد بعض العادات والتقاليد الشعبية التي كانت شائعة فى القرون الماضية ، وبعضها أنواع خاصة متناهية فى الغرابة وتتخذ وسيلة علاجية لبعض الأمراض ، كما يتخذ من الحلى والصاغ أيضاً وسيلة للغرض نفسه . ونحن إذ نقرأ عن هذه الأشياء العجيبة فكاننا نقرا فى كتب ألف ليلة وليلة وقصص السندباد ومايناظرها من أساطير أورية يتخللها السحرة والأرواح ، ولا تكاد تخلو من ذكرها قصص الأطفال في الخارج ، كقصص أندرسن وقصص كاليفالا في فنلدا وسيجفريد في ألمانيا ، التى أصبحت فى خرافاتها وأوهامها ذات طابع وطنى كقصة الإلياذة لهوميروس فى اليونان . أما أساطيرنا الخرافية فعلي الرغم من خجل الكثيرين منا عند التحدث عنها وكأنها شىء مبتذل لايخص إلا الجهلة من الناس ، فإننا لانتردد فى ربطها وإظهار صلتها الوثيقة بالثياب . لأنها جزء من تراثنا القومى ، فكثيرون منا سمعوا وهم صغار

عن طاقية الإخفاء ، وقصة خشبان ولم يدركوا فيما بعد أن تلك القصص كانت تتناول الحديث عن أنواع من الثياب المسحورة وكثيرون منا سمعوا فى صغرهم وكبرهم عن النذور ولم يتنبهوا إلى أن الأصل فى تقاليدها قائم على نوع مبادلة الثياب أو رهنها ، أى استبدال الصحة والسعادة بالثياب أو باجزاء منها . وكان الرهن يتطلب أحيانا المساومة على خصل من الشعر و بعض المصاغ . ونحن إذ نخوض في هذا المجال نجد مع البحث والمقارنة أن ظاهرة الخداع الذى يقرب أحيانا من الشعوذة البعيدة عن الجدية ، كانت أساس هذه التقاليد والظاهر التي تنقلنا إلي صميم تراثنا القديم بما فيه من أساطير وأزياء تتسم بالطابع القومى .

و بينما تظهر هـذه الأساطير فى أوربا سنويا فى صورة مهرجانات شعبية تعرض فيها أزياء السحرة والجان والمنجمين والغجر والمشعوذين والمجذوبين ، كل ينخرط فى ثيابه التقليدية فى مواكب الورد والأعلام دون ان يشعر أحد بشذوذهم ، ترانا نشعر بالخجل والحطة عند النظر إلى بعض عاداتنا وتقاليدنا القديمة التي تتميز هى الأخرى بأنواع عجيبة من الثياب ، ولا نكترث بدراستها أو الوقوف على مصادرها وصلتها بتاريخنا ،

بل نتركهـا تبلى وتتلاشى خشية ان يوصم بالجهل والتاخر من يتناولها بالدرس والبحث .

إن جزءا هاما من أزيائنا القديمة والتاريخية مازال مسجلا فى فنوننا الشعبية على اختلاف أنواعها ، ولا تنتظر إلا الباحث للكشف عن حقيقتها ، فهذه أزياء حلوى المولد مثلا نشاهدها فى كل موسم كما شهدتها الأجيال قبلنا ، ولم يتنبه احد إلى أنها « اليلك » وهو ثوب انتشر فى العصر المملوكى واستمر حتى أواخر القرن الماضى ، وهو إذ يضيق عند الخصر يتسع في أسفله ويزر على طوله من الأمام بازرار كثيرة ، ومما يميزه أن كميه مشقوقان ومتناهيان فى الطول . ويبدأ الكم ضيقاً ثم يتسع عند المعصم بحيث يتدلى عند رفع الأيدى إلى أعلى . وعروس المولد ترفع يديها إلى أعلى ، وما يبدوا كأنه زوج من الأذرع ممسكة بالخصر إنما هو كم اليلك المتدلى إلى الأسفل . وهناك صور كثيرة فى بعض الكتب الأجنبية « لليلك » فى القرن الماضى لا تختلف كثيراً عما نشاهده فى عروس الحلوى اليوم .

ومن الأمثلة التى تربط بين ثياب المشعوذين والمجذوبين والأزياء القديمة ثوب كهنوتى عثر عليه المؤلف ويرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر ، ويتكون من مجموعة خرق مربعة

الشكل مخيطة أطرافها بحيث تترك ثغرات خالية مربعة الشكل كأنها ثقوب فى ثوب مصنوع من أقمشة ذات ألوان متعددة ، وقد طرز شكل الصليب على بعض المربعات الأمامية وعلى حزام الثوب نفسه .

ويتضح صلة هذا الثوب الكنهوتى بثياب المجاذيب فى أنها من خرق بعضها مربع الشكل أو ذات أشكال أخرى تتخللها أحيانا ثقوب وقد تصبح مثل هذه الثياب موضع دراسة جدية ، لأن فى أساسها تقاليد على جانب كبير من الأهمية .

ومن الثياب الشعبية التى نراها ولا نظن أن لها أى تاريخ ثياب المذنبين من نزلاء الليمان ، فهم يرتدون فى الشتاء قميصاً من صوف خشن له فتحة مستديرة للعنق وفتحتان جانبيتان ، وشكله مستطيل مبسط ، وهذا النوع من القمص كان منتشراً طوال العصر القبطى ، حيث كان يفصل بالكيفية نفسها ، وكان يضاف إليه أحيانا حليات مطرزة على الصدر أو الأكتاف ، ويقرب هذه القمص القديمة إلى قمص المسجونين أنها كانت تدعى ثياب المذنبين ، وكان الرهبان أو المتدينون يعمدون إلي ارتدائها للتكفير عن ذنوبهم ، وظلت شائعة إلى القرن الماضى كما كانت شائعة فى أوربا منذ القرون الوسطى .ولفظ ثوب المذنب تعبير

شائع ومعروف عند رجال الدين من المسيحيين والمتصوفين من المسلمين ، وهو ثوب يغلب أن يكون من صوف خشن غليظ حتى تكاد تنطبق اوصافه على قمص المذنبين من نزلاء السجون .

ولعل هذه الأمثلة التى نمهد بها لهذا البحث تصور للقارئ أهمية هذا الجانب من تراثنا الذى يحتاج إلى أن نقومه من جديد ، ولذلك نستهل بحثنا بدراسة لمحة عما كانت عليه الأزياء فى عصر المماليك .



ملابس الرجال والنساء فى عصر المماليك

يقول أحد المؤلفين إنه كان من أهم ما يسترعى النظر فى عصر المماليك[1]، تلك العناية الفائقة بالملابس التى كانت تخاط وتزين بحوانيت الخياطين والرسميين والخلعيين الذين يصنعون الخلع الملوكية. وقد نهض المماليك بصناعة النسوجات التى كانوا يصنعون منها ملابسهم ، حتى كان للمصريين شهرة عالمية فى ذلك المضمار ، وكان المماليك يستعملون الفراء ، ولهم سوق عرفت بسوق الفرائيين يسكن فيها صناع الفراء وتجاره ، فعرفت بهم . وكان فى سوق الجمالون الصغير بالقاهرة كثير من البزازين الذين يبيعون ثياب الكتان وأصناف ثياب القطن ، وبه عدد من الخياطين والغزالين . وكانت سوقية أمير الجيوش فى عصر المماليك أكبر أسواق القاهرة بها عدة حوانيت فيها الرفاؤون والرسامون (أى حوانيت التطريز) والفراؤون والخياطون ، ومعظمها لسكنى البزازين والخلعيين الذين يصنعون الخلع ، ويباع فى هذه السوق سائر الثياب المخيطة (وهى أشبه بشركات الملابس) (المقريزى) .

---

(١) حسن «على إبراهيم» : «تاريخ المماليك البحرية» سنة ١٩٤٨م.

ومن ذلك نرى مبلغ اهتمام المماليك بالملابس الثمينة ، وكان الجند فى ذلك العصر يلبسون على رؤوسهم الكلوتات[1] التى استحدثت فى مصر فى عصر الأيوبيين التى اتخذوها من الجوخ الأصفر بغير عمائم ، وذوائب شعورهم مرخاة من تحتها . ولما انتقل الحكم إلى المماليك لبس جندهم الكلوتات الصفر بغير

(١) جاء فى الخطط التوفيقية لعلى مبارك وصف الملابس فى هذا العصر وورد فيه أنه كان السلطان والعسكر يلبسون على رءوسهم الكلوتة بدل العمامة — وكانت العادة أن تكون صفراء مضربة تضريبا عريضا ولها كلاليب ، ويضفرون شعورهم ويرسلونها بين أكتافهم موضوعة فى كيس من الحرير أحمر أو أصفر ، ويشدون أوساطهم ببنود من قطن بعلبكى مصبوغ ، والأقبية البيض أو المشجرة بالأحمر والأزرق الضيقة الأكمام أشبه بملابس الإفرنج ، ومن فوق القباء كران بحلق وأبزيم ، وصالق بلغارى يسع أكثر من نصف ويبة من الغلة مفروش به منديل طوله ثلاثة أذرع ، وله أخفاف من الجلد الأسود البلغارى ومن فوق الخف خف آخر ولم يزل هذا زيهم إلى سنة ٦٤٨ .
فأدخل المنصور قلاوون فيه بعض تحسين ، ولما كان زمن الأشرف خليل صارت الكلوتة من الزركش والقباء من الأطلس ، واتخذت السروج والأكوار المرصعة وعرفت بالأشرفية ، ولما ملك الناصر محمد ابن قلاوون أحدث العمائم الناصرية وكانت صغيرة ، وأحدث الأمير يلبغا العمرى الكلوتات الكبيرة وعرفت اليلبغية وأحدث الأمير سلار القباء الذى عرف بالسلارى ، وهو شبه المضربية .

عمامة وظل ذلك متبعاً فى عهد السلطان الناصر ، وقد اخذت طريقة لبس الـكلوت أشـكالا مختلفة كما كان لونها يتغير حسبما يراه كل سلطان .

فني عهد السلطان قلاوون أضيف لبس الشاش علي الـكلوته ، ثم فى عهد ابنه السلطان خليل تغير لون الـكلوتات من الصفرة إلى الحمرة ، ويطلق على كل منهـا اسم الدبوقة وتعلق فى الرأس إلى الخلف وتوضع فيها جدائل الشعر بعد تصفيفها وضبطها على نحو ما كان سائداً فى عهد الأيوبيين .

وفى عهـد [1] السلطان الناصر محمد استحدثت العمائم

---

(١) وورد فى كتاب الخطط التوفيقية لعلى مبارك أنه وصلت في زمن الناصر محمد قيمة الحياصة إلى ثلثمائه دينار عبارة عن مائة وخمسين جنيهاً فى زماننا وعملت من خالص الذهب وكثيراً ما كانت ترصع بالجواهر وكان السلطان يفرق منها كل سنـة عدداً وافراً ، ومما كثر استعماله في زمانهم العنبر حتى جعله النساء قلائد فلا توجد امرأة إلا ولها منه قلادة وعمل منه أهل الثروة الستور والمساند وكثر أيضاً استعمال الفراء وكانت من أعز الأشياء مدة الترك وفى دولة الجركس جعل لها سوق محل التبليطة من الغورية الآن وكان يباع فيـه السمور والوشق والقماقم والسنجات ـ وكذا أكثر لبس الطوق للصبيان والأحبار والنساء والجوارى ـ وكانت تصبغ خضرا أوحمرا أو زرقا وكانت تزيد عن =

الناصرية ، وكانت عمائم صغيرة حتى لا تعوق الجندى أثناء القتال ، وأصبح لبس العمامة أمراً قومياً حتى صار نزعها أو تغييرها من العار ، ولكن بطل إرخاء ذوائب الشعراء حين حلق الناصر رأسه بمناسبة رحيله إلى الحج ، فبادر الأمراء والجند إلى تقليده وحلقوا رؤوسهم . وكان الجند يلبسون أقبية الأكمام مصنوعة من القطن البعلبكى وهى زرق أو حمر ، ومن فوق هذا القباء كمران بحلق وأبزيم ، وهى حديده تكون فى طرف الحزام يدخل فيها الطرف الآخر .

كما كانوا يشدون على أوساطهم بنودا من القطن ويلبسون فى ارجلهم خفا فوقه خف آخر يقال له السقمان — ويتخذ من الجلد البلغارى الأسود — ويثبت فى هذه الأخفاف المهاميز التي كانت تصنع من الحديد أولا ، ولما زادت ثروة الجند عن طريق الإقطاعات اتخذوها من الفضة ثم من الفضة المكفتة بالذهب ، ثم اتخذت المهاميز من الذهب الخالص . ومما كان يستعمل فى عصر المماليك حقائب كبيرة من الجلد البلغارى تسمى الصوالق

= الرأس أولا سدس ذراع ثم ارتفعت نحوا من ثلاثة أرباع ذراع فى زمن الناصر فرج وكانت مدورة من أعلاها وأسفلها بفرو من السمور — وكانت من أشنع ما يرى .

تعلق بالمنطقة إلى الجانب الأيمن من الحزام ، وكانت الواحدة منها تسع نحو نصف ويبة ، ويعلق فيها منديل طوله نحو ثلاثة أذرع ، وهى تشبه ما يستعمله الجندى الآن فى رحلاته من حمل حقيبة وراء ظهره يضع فيها زاده وذخيرته .

ويظهر أن الدافع لهم على تكبير حجم هذه الصوالق إنما يرجع إلى احتياجهم لها وقت جمع الأسلاب والغنائم ، ويمكن القول إن زى الجندى فى العصر المملوكى قد بلغ درجة كبيرة من حسن الرونق وبديع التنسيق حتى أصبح جمال هندامهم مضرب الأمثال فى غير مصر من الأقطار .

وكانت الطرحات من مميزات لباس القضاء فى عصر المماليك بمصر ، وكانت الطرحة والعمامة والشاشة تصنع كلها من قماش أسود . وفى القلقشندى وصف دقيق لأزياء أرباب الوظائف الدينية والقضاة وسائر العلماء فى ذلك العصر ، وهاك نصه :

« ويختلف ذلك (أى لباس رجال الدين) باختلاف مراتبهم . فالقضاة والعلماء منهم يلبسون ، العمائم من الشاشات الكبار للغاية [1] ، ثم منهم من يرسل بين كتفيه ذؤابة تلحق قربوس

---

(١) أنظر شكل ١١

سرجه إذا ركل ، ومنهم من يجعل عوض الذؤابة الطيلسان الفاتق ، ويلبس فوقه دلقا متسع الأكمام طويلها مفتوحا فوق كتفيه بغير تفريج سابلا على قدميه ، ويتميز قضاة القضاء الشافعي والحنفي بلبس طرحة تستر عمامته وتنسدل على ظهره ، وكان قبل ذلك مختصا بالشافعي ، ومن دون هذه منهم تكون عمامته ألطف . ويلبس بدل الدلق فرجية مفرجة من قدامه من أعلاها إلى أسفلها مزررة بالأزرار ، وليس فيهم من يلبس الحرير ولا ما غلب فيه الحرير . وإن كان شتاء كان الفوقانى من ملبوسهم من الصوف الأبيض المطلى . ولا يلبسون الملون إلا فى بيوتهم ، وربما لبسه بعضهم من الصوف فى الطرقات ، ويلبسون الخفاف الأديم الطائفي بغير مهاميز . »

وذكر بن بطوطة فيما شاهده من أزياء القضاء فى مصر ان قاضى الأسكندرية عماد الدين السكندرى كان يلبس عمامة تخالف غيرها من العمائم المعتاد لبسها إذ ذاك وقال : لم أر فى مشارق الأرض ومغاربها عمامة أعظم منها ، رأيته يوماً قاعداً فى صدر محراب ، وقد كادت عمامته أن تملأ المحراب .

وفى سنة ٧٧٣ أمر السلطان الأشرف شعبان بن حسن حفيد الناصر محمد أن يلبس أشراف مصر والشام عمائم على كل

منها علامة خضراء تميزها إجلالا لمقامهم وتعظيما لقدرهم ، كى يحسن استقبالهم ويمتازوا عن غيرهم من المسلمين ومنذ ذلك التاريخ وضع كل شريف تلك العلامة الخضراء على عمامته ، وظل الحال على ذلك طوال عصر دولة المماليك فى مصر .

وشاع بين رجال دولة المماليك من الأمراء والأجناد ومن يتشبه بهم لبس الطواقى على رؤوسهم بغير عمامة فى أيام دولة المماليك البرجية ، وصاروا لا يرون فى ذلك بأساً بعد أن كان نزع العمامة عن الراس عاراً وفضيحة وتنوعت هـذه الطواقى ما بين خضر وحمر وزرق وغير ذلك من الألوان ، وبلغ ارتفاعها ثلثى ذراع ، وكان أعلاها مدوراً ، وذاع كذلك استعمال الفراء فى أيام السلطان الظاهر برقوق [1] ، ولبس فرو السمور بعد [2] أن كان من أعز الأشياء التى لا يستطيع كل فرد اقتناءها .

وكان السلطان المملوكى يظهر فى المواكب التى يخرج

---

(١) يقول على مبارك فى كتاب « الخطط التوفيقية » إنه فى زمن السلطان برقوق عملت السكلوتات الجركسية وهى كبيرة وفيها عوج ، وكثر لبس الحياصة وتأنق فيها الأمراء والعسكر ، وكان لها سوق مخصوص من أعظم أسواق القاهرة .

(٢) أنظر شكل ١١ .

فيها بانواع مختلفة من الملابس السلطانية موظفون يختارون للسلطان الملابس المناسبة له فى المواكب والحفلات ، ومنهم الجدار ووظيفته مباشرة أمر الملابس والبشمقدار ويحمل نعل السلطان[1].

وكانت السيدات فى عصر المماليك يلبسن الطواقى ، كما يلبسنها اليوم ولما اتسعت ملابس السيدات فى عهد السلطان برقوق — بعد أن بطلت بأمر السلطان الناصر حسن سنة ٧٥١هـ، حتى كانت أكمام القميص وبدنه اثنتين وسبعين ذراعا من القماش أى ما يقرب من ثلاثة وأربعين متراً — قرر والى القاهرة فى عهد برقوق إنقاص هذا المقدار إلى أربع وعشرين ذراعا[2] ، كما أمر بشبك الجمالي محتسب القاهرة فى عهد السلطان قايتباى بأن ينادى بألا تلبس النساء العصابة والمقترعة (أى القصيرة) من الحرير وألا يقل طول العصابة عن ثلاثة أذرع ، وأن تكون مختومة من الجانبين بخاتم السلطان . وأرسل المحتسب نوابه

(١) حسن (على إبراهيم) « تاريخ المماليك البحرية » ١٩٤٨ .

(٢) قد تذكرنا السعة المتناهية لملابس السيدات بالملس الشعبي الذى يشيع لبسه حاليا ، فعلى الرغم من سعته لا يقارن بنظائره فى عصر المماليك ، ولكننا نلمس فى مظهره العام استمرارا للطرز القديمة فى الثياب المتناهية فى السعة .

إلى الأسواق ، وبث عيونه فى المجتمعات العامة ، فإذا عثر أحدهم على امرأة تلبس هذا النوع الذى حرمته الحكومة أهينت وعلقت العصابة في عنقها على مرأى من الناس ، وكان من أثر ذلك أن نزل النساء على أمر المحتسب ولبسن العصائب الطوال إذا ما خرجن من بيوتهن » .

نتبين بعد هذا العرض أن الطراز المملوكى فى الثياب كان له أصوله وتقاليده التى استمرت حتى النصف الأول من القرن التاسع عشر .

وعلى حد قول بعض الكتاب فقد كان المجتمع المصرى حتى منتصف القرن التاسع عشر محافظا علي تقاليده وعاداته ، وهو إذ ينظر إلى تراث أجداده إنما ينظر إليها نظرة الاحترام والتقديس فلا يسمح بمساسه ، وربما ساعدنا هذا على فهم أسباب تمسك الأهالى بتقاليدهم حتى لتصبح مشكلة يسيرة مثل تغيير شكل القفطان مثلا أو ارتداء لباس ضيق من المشكلات العويصة .

ولقد أوشكت ان تنفجر ثورة اجتماعية لمجرد تحريم لبس الجلباب والعمامة ، فليس من الغريب إذاً أن نجد المجتمع المصرى فى أواخر القرن الثامن عشر سائراً على نفس التقاليد والذوق والملبس الذى كان معاصرا لشجرة الدر ، أى منتصف القرن الثالث عشر .

الملابس المصرية

فى القرن التاسع عشر

ننتقل بعد هذا إلي عرض الأطوار التى مرت بها الأزياء المصرية من أواخر القرن الثامن عشر إلى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ونستعين فى ذلك على ما كتب فى هذا الشأن من دراسات وأبحاث نعرضها فى الجزء الآتى :

« كانت الملابس[1] التى يكتسى بها المصريون قبل سنة ١٨٤٠ بسنوات قليلة تتألف من :

اولا : القميص — ثانياً : اللباس أى السروال — وثالثا : الصدرية — ورابعاً : القفطان — خامسا : الحزام ، وسادسا : الجبة ، وسابعا : البنش ، ولم يكن للزى الحديث (المودة) تأثير ما على طريقة الاكتساء عند المصريين الذين لم يطرأ تغيير ما على نظام ملابسهم كلها أو بعضها .

وتختلف الأقمصة الشرقية اختلافا بينا عن القمصان فى أوربا — فهي فى الشرق تمتاز بفرط الطول والعرض واتساع الفن

(١) كلوت — (ا — ب) : لمحة عامة إلى مصر ، سنة ١٨٤٠ م.

(الكم) واسترساله إلى كامل القدم ، اما قمصان افراد العامة فهي إما من الكتان او التيل بخلاف اقمصة أصحاب اليسار فإنهم يلبسونها من قماش دقيق النسج يسمونه المغربى ، أو قماش الحرير — والقميص لا يمشى به داخل السروال كما هو الحال فى أوربا بل كان يسبل فوقه . ويمتاز السروال المصرى بالسعة حتى يخيل لرائيه ، أنه جبة خيط الجزء الأسفل منها بحيث تترك فتحتاه لخروج القدمين ، وهو سابل إلى الركبتين ، ويثبت حول الجسم بتكة تجرى فى باكية ، وغالبا ما تحلي التكة بالزركشة التى تتفاوت بتفاوت أصحابها فى اليسار . أما الصديرى فيتخذ عادة من الجوخ أو القماش الحريرى أو القطنى ، وفوق هذه الثياب كلها يفرغ القفطان ، وهو لباس سابل إلى القدمين عريض الكمين ، وأما الحزام فقطعة من قماش الحرير يبلغ عرضها مترا واحداً فى ثمانية أمتار إلى عشرة طولا يلف حول الجسم عند الحرقفتين، وأصحاب اليسار يتخذونه من الكشمير الثمين .

أما الجبة وتوضع فوق الأجساد السابقة كلها — فتبطن بالفرو ، وإذا كانت للبس الشتاء يكون كماها أقصر من كمى القفطان ، وتلبس فوقه مشقوقة من الأمام .

ويحمل بعض الناس فيما عدا الجبة ثوبا اعرض منها يسمونه

«البنش»، وكماه واسعان جدا وطويلان ومشقوقان فى نهايتهما، ولا يلبس عادة إلا فى الحفلات ، ويختص رجال الشرع والعلماء بلبسه دون غيرهم من الناس .

«وكرك السمور» التركى عبارة عن معطف من الحرير أو الجوخ[1] لا يلبسه إلا ذوو الحيثيات وأصحاب المقامات العالية ويكون محشوا بالسمور — وهو معدود من شارات الشرف ورفعة القدر ، والعلماء لا يكتسون إلا به ، وإذا عين احد في منصب خطير فإن علامة التقليد له فى هذا المنصب إلباسه كركا من السمور .

أما القلانس ، أى مايلبس على الرأس ، فعبارة عن طربوش من الصوف المصبوغ بلون أحمر تلف حوله العمامة ، وتحت الطربوش يضع المصريون قلنسوة رفيعة يسمونها الطاقية ، الغرض منها وقايه الطربوش من تأثير العرق والعمامة شال من القماش الموصلى صوفاً أو حريرا ساذجا أو مشغولا ، ولا يزال يوجد حتى الآن أناس يحافظون على الزى القديم ، ولهم طرائق عديدة فى حمل القلنسوة وتنسيق أوضاعها ، فإنهم يطوون الشال طيا ينطبق على اتجاه أحد قطريه ، ثم يلفونه بأسلوب معلوم حول

---

(١) انظر شكل ١١

الرأس ، مع جعل اللفات متشابكة ، بحيث يتكون منها فوق الجبهة مايشبه خطين متقاطعين ، واحيانا يجعلون اللفات متراكبة بعضها فوق بعض بحيث يتألف منها مايشبه الشكل الحلزونى ، وقد يكتفون بجعل الشال إلى أحد جانبي الرأس دون الجانب الآخر . واختلاف هذه الأزياء والأنماط يدل على حالة صاحب القلنسوة ويشير إلى مرتبته فى الهيئة الاجتماعية ، فإما أن يكون موظفا دينيا أوعسكريا أو ملكيا،وهناك وسائل أخرى لتسوية العمامة وتدل علي حال لابسيها ، فهناك العمامة الخاصة بالعساكر والعمامة الخاصة بالتجار ، والعمامة الخاصة بالبحريين ، وغيرها كالتيعلى الطراز التركى أو الألبانى أو الأرنؤوطي ، أوالتى يلبسها القاضى وأختها التى يحملها الفقى .

وكانت عمامات العلماء تمتاز بضخامة الحجم ، ويتكون منها حول رؤوسهم مايشبه الكرة العظيمة — وكان بعضهم يحليها بوشاح من الكشمير أو الحرير الوصلى تهبط منه عذبتان إحداها تمس الصدر وتبقى معلقة أمامه من ناحية إحدى الكتفين وتمس الثانية الكتف الأخرى ،والاثنتان تعطيان العالم او الشيخ هيئة الجلال والوقار التى عرفت عن رجال الدين منذ قديم الزمان .

وكانت ألوان العمائم فى الزمن الغابر تفيد فى التمييز بين طبقات الشعب فكان المسلمون يتخذون العمائم البيضاء أو الحمراء ، والأشراف من آل البيت النبوى العمائم الخضراء .

أما اليهود والمسيحيون فكانوا يلبسون العمائم السود أو السمر أو البنفسجية أو ما كان لونه أحمر غامقا .

ذاك كان نظام اللباس القديم ، وهو المسمى باللباس الطويل، وقد اندثر هذا الزى ولم يعد يحمله من طبقات الناس إلى سنة ١٨٤٠ سوى العلماء والتجار وكتبة المصالح.

لباس المماليك فى بداية القرن التاسع عشر :

لقد ظل بعض الذين بقوا على قيد الحياة من طائفة المماليك ، يلبسون هذا اللباس وهو يختلف اختلافاً يسيرا عن اللباس الذى وصفته ، فإن قفطان المماليك بدلا من أن يكون مفرط الطول ينتهي عند الحزام فكأنه صدرية لاقفطان . وكان الواحد منهم يلبس قفطانين احدهما ضيق والآخر واسع ، ويضع فوقهما السلطة وهو ثوب عريض الأكمام جدا ينتهي عند الكوع ، وكانوا يلبسون فيما عدا هذا سروالا من جوخ البندقية يحملونه فوق السروال الداخلى ويثبتونه عند الحزام بتكة — وكان عظيم

العرض سابلا إلى ممانة الساق ويشبه غرارة كبيرة ذات شقين في أسفلها ، وكانوا يشدون بعد ذلك حزاما على أوساطهم من الكشمير .

اللباس المصرى بعد سنة ١٨٢٦ :

إن الانقلاب الذى طرأ على لباس المصريين يرجع تاريخه إلى عهد تنظيم الجيوش النظامية فى سنة ١٨٢٣[١] ، وكان نتيجة

(١) يؤكد هذا الرأى مؤلف آخر يضيف إلى ما ورد في وصف كلوت أن أول ما ألغته تنظيمات الجيش سنة ١٨٢٣ هو لبس العمامة ، ثم أعقب ذلك بثلاث سنوات أوامر أخرى بإدخال تعديلات أخرى فى الثياب الحربية ، وكان من بين ما تبقى من الثياب التقليدية القديمة وقتئذ السروال الذى كان يلبسه الجند ، وكانت السيقان تلف وقت ذاك عند نهاية أرجل السروال بما يشبه الألشين . ومن الثياب التى استحدثت في الزى الحربى قميص قصير له أكمام يلبس فوقه صدار من النوع الشائع عند عامة الطبقة الشعبية فى أوربا في القرن التاسع عشر ، ثم تبين للمسئولين فى مصر ان زيادة اتساع أكمام الثياب الحربية من شأنه إعاقة حركة الجند فصدرت مرة أخرى أوامر بضيق الأكمام :

Moeurs usages et costume de tous les pays peuples du monde - Paris - Pesron 1848,

لهذا التنظيم ، فكانت العمامة أول ما حذف فى الجيش من ملابس الجنود . وفى سنة ١٨٢٦ أدخلت تعديلات أخرى إذ تركوا اللباس العريض الهابط إلى الركبتين كما هو ، وأدخلوا صدرية ذات كمين توضع فوقها سلطة من نوع ما يلبسه عامة الشعب فى فرنسا . وإنما تختلف عنها بالسعة وانفتاح الكمين وهبوطهما خلف الجسم . ولم يلبث المصلحون أن أدركوا مقدار ما تحدث هذه الأكمام من الارتباك فى أثناء القيام بالحركات العسكرية ، فقضوا بحذفها وحذفت فعلا ، ولما كان الجيش المصرى فى ذلك الوقت هو الكل فى الكل فقد كان من المنتظر أن يسرى تأثير التعديلات التى تطرأ عليه ، ولقد سرى هذا التأثير فعلا ، فتناول اللباس القديم الشائع الاستعمال ، إذ أخذ ذوو الحيثيات يجعلون ثيابهم على طراز الثياب العسكرية ، سواء أكانت لهم مناصب فى قيادة الجيش أم لم تكن ، فاستبدل الطربوش بالعمامة فلم يلبث الناس جميعا أن اقتدوا بهذا التقليد ، ولبس الوالى نفسه عين اللباس الذى اتخذه لجيوشه .

أما عن تفاصيل الملابس العسكرية التى استحدثت بعد سنة ١٨٢٦ ، وتأثر بها الذوق العام بمصر وقتئذ . فهناك وصف مفصل لها ورد ذكره لأحد الكتاب يقول فيه :

« اما لون الملابس [1] العسكرية فتضاربت فيها أقوال المعاصرين ، فقد ذكر الجنرال بومييه رئيس البعثة العسكرية أن لون اللباس كان يختلف باختلاف الكتائب بين أسود وأحمر وأسمر ، ويقول الكابتن جول بلانا إن السترة (الصدرية) والبنطلون كانا يصنعان من الجوخ الأحمر ومن نوع (السرج) . أما الدكتور كلوت فإنه يحصر اللون الأحمر للصدرية ويسكت عن لون السروال ، وكان نظام هذه الألبسة يتبعه الضباط أيضاً إلا فى نوع الجوخ ، وما كان يزينه من ضروب التطريز ، ويزيد عن كسوة الجنود بصدرية ذات أزرار يلبسونها تحت السترة ، وكانت جميلة تكسب الضباط رونقا .

وكانت الملابس تصرف للضباط فى مستهل الأمر على نفقة الوالى ، ثم أصبحت فيما بعد على نفقتهم ، مما جعل ألوانها متفاوتة بدرجة واضحة .

وكما رأينا كانت الملابس العسكرية فى ذلك العصر تتناسب مع الزى الوطنى للملابس المصرية فى القرن الماضى وقريبة الشبه بالملابس المسماة بالشكشير ، وكان الجنود يرتدون في الصيف الملابس البيضاء من القطن الغليظ ، ويرتدى الفرسان ملابس

---

(1) عبد الرحمن زكى : التاريخ الحربى لعصر محمد على ، سنة ١٩٥٠

تختلف باختلاف الوحدة مدرعة أو مزردة ، وعلى العموم كان يرتدى الفرسان ورجال الدفعية وجنود الحرس شتاء صدرية زرقاء اللون ، ورجال الأسلحة صدرية حمراء . وكانت حلل ضباط الخيالة ذات جدائل مقصبة ، ويضع الفرسان المدرعون — ومعظمهم من أهالى بعلبك الشام — على رؤوسهم خوذات من الطراز الذى كان معروفا فى أيام الصليبيين .

وكان الفرسان غير المدرعين يضعون على رؤوسهم القالوطة[1] المصنوعة من الحديد لوقاية الأنفس من ضربات السيف أمام واقية العينين . وتكاد تتفق المصادر التاريخية على ان رداء الضباط لم يختلف عن ملابس الجند إلا فى نوع الجوخ ولونه وما كان يزينه من ضروب التطريز وأنواع الشارات ، وأن هذه الشارات تباينت بتباين الرتب ، فالأمباشي كان يحمل على صدره شريطا واحدا والجاويش اثنين والباشجاويش ثلاثة والصول نصف هلال من الفضة ، والملازم الثاني نجما من الفضة والملازم الأول نصف هلال من الذهب ونجما من الذهب مرصعا بالألماس وهكذا .

وكان يرتدى تلامذة مدرسة الفرسان بالجيزة (سنة ١٨٣١)

---

(١) انظر شكل ١٣

ملابس مشابهة لملابس الفرسان الفرنسيين فيما عدا القلنسوة ، وكانت الصدرية خضراء اللون ذات ضفائر موشاة بالصوف الأصفر للجنود ، أما البنطلون فكان قرمزى اللون ، وكان لبدل الضباط جدائل مقصبة .

ولم يكن اختيار زي ضباط وجنود الجيش المصرى وشاراتهم عندما أنشيء الجيش على غرار النظام الأوربى مقيدا إلى أن صدر الفرمان السلطانى فى ٣ فبراير سنة ١٨٤١ والفرمان الذى تلاه فى مايو من السنة نفسها ، وكلاهما كان عقب معاهدة لندن سنة ١٨٤٠ .

وقد نص فى الفرمانين بعبارة صريحة على أن تكون ملابس وشارات وأعلام الجيش المصرى والبحرية المصرية مماثلة للجيش العثمانى والبحرية العثمانية » .

نعود بعد هذا الوصف مرة أخرى إلى عرض المؤلف كلوت الذى يستعرض بقية أنواع الثياب العصرية قبيل منتصف القرن التاسع عشر تقريباً ، فيبدى رأيه فى الأنواع التى استحدثت واستبدلت فيها ثياب قريبة من الذوق الأوربى بالثياب العربية القديمة فيقول فى هذا الشأن :

« والشرقيون ميالون إلى اتخاذ الثياب ذات الألوان الفاتحة

الساطعة كالأحمر والوردى والأبيض والبنفسجى .

ولكن الأذواق والعادات تغيرت الآن (١٨٤٠) من هذه الجهة تغيرا محسوسا إذ هجر الألوان الساطعة أفراد الطبقات العليا واعتادوا الآن لبس الثياب من الجوخ الأسود والأزرق والكستنى ، وظل عامة الشعب محتفظين بالألوان الأولى » .

الحذاء :

لايلبس المسلمون عامة الجوارب ، ولكن أصحاب اليسار منهم يستعيضون عنها بشيء من الجلد الأصفر يسمونه المزد ، فإذا لبسوا هذا الشيء الذى لاهو بالجورب ولا هو بالحذاء دسوا أقدامهم فى حذاء من الجلد الأحمر أو الأصفر يسمونه بالمركوب[1] واللون الأصفر فى المركوب لايسمح به سابقاً إلا للمسلمين ، أما المسيحيون فكانوا يلبسون الأحذية الحمراء اللون ، وكان السواد اللون الأصلى في أحذيتهم ، وفائدة لبس الحذاء والمزد معا عند الشرقيين انهم إذا غشوا مجلساً أو مسجداً تركوا أحذيتهم عند الباب وساروا بالمزد على الحصر والبسط والسجاجيد

(١) انظر شكل ١٥ .

بدون أن يمسها شيء من الأذى وبقيت اقـدامهم مكسوة غير عارية .

ثياب الفلاحين :

ثياب الفلاحين فى الدرجة القصوى من البساطة ، إذ تنحصر في قميص وسروال من الكتان يعلوهما قميص أزرق سابغ يسمونه (العرى) يضبطونه حول الجسم بنطاق من الجلد أو القماش ، وقلنسوة الفلاح صنف من طربوش أبيض أو رمادى يعرف باللبدة ، وفى الشتاء يلبسون بدلا من العرى عباءة صوف واسعة الأكمام تسمى عندهم بالزعبوط .

وتختلف أشكال اللباس المصرى باختلاف الجهات ، فكان اهل الوجه البحرى يستوفون فى ثيابهم شروط الصحة المتفقة مع جو البــلاد ، وسكان الاسكندرية يتخذون جميعاً ثياباً من الجوخ شبيهة بثياب المغاربة ، اما القاهرة فالثياب فيها أخف منها فى الوجه البحرى والاسكندرية ، غير أن الذين لايستطيعون من أهلها اقتناء ثياب الجوخ يكتفون بالثياب القطنية . ومن غريب التناقض فى موضوع اللباس في مصر أن سكان الوجه القبلى — وجوه على ما هو معلوم من شدة الحرارة — يرتدون الأقمشة

الصوفية حتى فى اشهر الصيف . ويقتصر الرجال والنساء فى ضواحى أسوان فى لباسهم على حزام من الجلد (الرهط) يضربونه على خصورهم فلا يستر من أجسادهم سوى العورة كالمشهود عند أهالى المناطق الاستوائية .

لباس السيدات الميسورات :

تمتاز نساء العظماء وذوى الحيثيات على سائر النساء بما تجمع ملابسهن على تنوعها من اسباب الزخرف والزينة والتبرج من زركشة بالذهب والحرير والكشمير ذي الألوان الساطعة ، وما يتعلق بكل ذلك من التوشية وغيرها . وفيما يلي بيان الملابس المختلفة الخاصة بالسيدات :

قميص من حرير الموصلين أو القماش الدقيق السلك اوالكريب أو الأنسجة الثمينة ، ويكون إما أبيض وإما على ألوان كالوردى والبنفسجي والأصفر الباهت والأزرق السماوى أو الأسود أحياناً ، ويزركش غالباً بالحرير او أسلاك ذهب لامعة ويكون فى العادة واسعاً جداً وعريض الأكمام ، وقد لايهبط إلى الركبة فيغطى الجزء الأعلى من اللباس الذى يتخذ من التيل الدقيق السلك أو من حرير للموصلين .

وشنتيان عريض القماش يناط بالخصر بواسطة تسكة تمر فى باكيه باعلاه ويربط من موضع ربطه سابلا إلى القدمين فيكون اشبه شىء بالجونيلا .

« يلك »[1] (أى ثوب) يلتصق بالقامة عند الحرقفتين فيصفهما ، ثم ينسدل إلى القدمين ، وهذا الرداء مقور بحيث إنه لا يغطى النحر ، ولا يثبته في مكانه إلا القميص ، وهو يحتوى أزرارا من أمامه تتلو بعضها بعضا من فوق إلى تحت الحزام ، ويكون مفتوحا من الجانبين من ابتداء الحرقفين ، والكمان يلاصقان الذراعين ثم يذهبان متسعين شيئاً فشيئاً من الكوع ، ويهبطان حتى يعادلا أسفل الثوب ، وقد ينتهيان عند المعصمين .

حزام يخاط بالوسط ، وهو من الشال الكشمير بحسب تفاوت درجات اللابسات فى الثراء ، فإذا كان الحزام عبارة عن مربع من الحرير فإنه يطوى على اتجاه أحد القطرين ثم يوضع على أسفل البطن وتبقى زاوية من زواياه خلف الجسم ، ثم يعاد بطرفيه إلى الأمام حيث يثبتان بعقدة أو مشبك وبهذا يكون الحزام المحيط بالجسم غير ضاغط عليه فى اى جزء من الأجزاء التى يلامسها .

---

(١) انظر شكل ١٣.

وتلبس السيدات فوق «اليلك» جبة من الجوخ فى فصل الشتاء، وينتهى كما هذه الجبة عند الكوع ، وتقور من أعلى ولا تلتقى حافتاها فوق الصدر ، ولذا تبقى مفتوحة على الدوام ، وتكون إما ساذجة بسيطة ، وإما مشغولة بالتطريز ، وبعض السيدات يستعضن عن الجبة بلباس آخر معروف عندهم باسم «السلطة» .

اما القلنسوة أى لباس الرأس فعبارة عن طاقية حمراء صغيرة يلف حولها على شكل العمة منديل أو أكثر من قماش الكريب أو حرير الموصلين الأبيض او المرسوم أو المزركش بصنوف الزخرف .

وفى مقدمة الطاقية تثبت صفيحة مستديرة مكورة يبلغ طول قطرها ثلاث بوصات تقريبا وتسمى بالكور . ونساء الطبقة الدنيا يتخذن هذه الصفيحة من الذهب فقط أما نساء الأغنياء فيتخذنها كذلك مرصعة بالأحجار الكريمة .

وترسل شعور القسم الأمامى فى الرأس مجعدة بشكل الحلقات إلى الصدغين أو ترفع إلى فوق بالشكل المعروف « بالباندو» والنساء المصريات كنساء اوربا يجمعن شعورهن خلف الراس ، ولكنهن بدلا من رفعهن إياها عليه يرسلنها إلي الظهر[١] ويعقصنها

(١) انظر شكل ١٦ .

ضفائر يختلف عددها من إحدى عشرة ضفيرة إلى خمس وثلاثين ، ويهتممن الاهتمام كله بأن يكون عدد هذه الضفائر فرديا ، ويدخلن فى تركيبها ثلاثة خيوط خفيفة من الحرير الأسود تختلف بها قطع صغيرة من التلى أو المصوغات الذهبية وتنتهي كل ضفيرة بحلية ذهبية او بقطف من اللؤلؤ او بقطعة نقد منقوبة من الحافة ومجموع هذه الضفائر منسقة على الوجه السالف يسمى بالصفا . ثم إن المصوغات واللآلىء او الأحجار الكريمة من الماس وغيره تكثر فى زينة تلك النساء ، فيكون منها الأقراط فى الآذان والعقود العديدة والقلائد فى النحر والخواتم الساطعة الضياء فى الأصابع .

والسيدات المصريات بوجه عام لايلبسن الجوارب . ومع هذا فبشرة أقدامهن من النعومة بما لايختلف عن بشرة ايديهن لأنهن يغسلنها غالبا بالماء المعطر ويعتنين بتنظيفها ، ويقلمن أظافرهن بحيث يساير مكان التقليم اتجاه لحم الأصابع ويخضبنها بعدئذ بالحناء واللائى يبالغن منهن فى التأنق ويذهبن المذهب البعيد فى التبرج، يحلين أصابع اقدامهن بما يحلين به أصابع أيديهن من الخواتم المرصعة بالأحجار الكريمة ، ويلبسن فى أقدامهن حذاء يسمينه المزد من الجلد الأصفر أو القطيفة المشغولة بالحرير أو القصب

لاحافة له من الخلف ، لذلك يرى الكعبان ظاهرين للعيان .
ويقوم المزد فى أقدام النساء مقام الجوارب لأنهن يبقينه بأقدامهن فى أثناء جلوسهن على الدواوين والسجاجيد ، أما إذا أردن السير فى مكان آخر فإنهن يلبسن من الأحذية نوعاً يقال له البابوج ، وهو حذاء من الجلد الأصفر طرفه دقيق ملتو إلى فوق ، وإذا أردن الخروج وضعن أرجلهن وسوقهن فى أحذية صغيرة من الجلد الأصفر صوناً للساق من وقوع النظر عليها .

وإن اللباس الذى وصفته الآن خاص بداخل الحرم ، وهو فى بعض أجزائه غاية في الحسن ، ولكن اللباس الذى تتغطى به النساء بين الجمهور يجعلهن شبيهات بالراهبات فى أوروبا ، أو بعبارة أخرى بمن يلبسن الثياب المعروفة بالدومينو فى مراقص فرنسا ، فإنهن إذا أردن الخروج أفرغن على أجسامهن قميصا من الحرير الحبر (التفتاه) ويسمينه الحبرة ، وهو يغطى الجسم كله . وهناك إزار آخر من حرير الوصلين يستر من وجه المرأة المصرية — إذا لبسته — كل شيء إلا العينين . وحبرة المتزوجات سوداء عادة بخلاف حبرة الفتيات اللائى لم يتزوجن فإنها بيضاء اللون ، ونساء الطبقة الدنيا اللائى لا يستطعن اقتناء الحبر

من الأقمشة الحريرية يتخذن هذا اللباس من قماش قطنى أرضيته زرقاء يسمي (الملاءة) .

التغييرات التى أدخلت على ثياب نساء الأغنياء سنة ١٨٤٠

إن الزىّ الحديث فى الثياب لم تصل عدواه إلى النساء المصريات ورجالهن ومع هذا فقد أخذ اللباس المصرى — منذ سنوات قليلة — يتغير شيئاً فشيئاً بتأثير التحسينات التى أدخلت عليه ، مثال ذلك لباس الرأس عند السيدات ، فقد أصبح غير مثقل بالعمائم الكبيرة المرصعة بالجواهر ، وهذا فضلا عن أن الصفا نفسه كاد يزول استعماله على أثر اعتياد النساء ضفر شعورهن ورفعهن إياها فوق الرأس ، ولم تعد النساء يتركن القميص فوق الشنتيان كما كن يفعلن سابقا — كما ان «اليلك» لم يبق بطول «اليلك» الذى كان شائع الاستعمال من قبل ، إذ أصبح كماه منتهيين عند المعصمين ، ولم يعد مقورا على الصدر بل صار يزرر فوق هذا الجزء من الجسم ويلتقى طرفاه به كما فى ثياب النساء الأوروبيات. أما الجبة فقد أغفلت بالمرة وأصبح استعمالها مقصوراً على الطاعنات فى السن ، وشاع استعمال الجوارب بين نساء الطبقة العليا ، وتركت الملابس المزركشة بالذهب

فى زوايا النسيان وحل محلها نسيج حرير الموصلين الساذج .

وبالجملة فقد تمت هذه الإصلاحات وأدخلت على اللباس المصري فجعلته مطابقا للذوق الأوربى بعيداً عن الإسراف فى النفقة والاسترسال في الزخرف الذى لا معنى له .

ويلبس نساء الطبقة الوسطى بدلا من قميص التيل قميصاً من الحرير وحذاء يسمى بالمركوب يمكن أن يقال إن أقدامهن لا تشعر فيه بضغط ما عليها .

أما لباس نساء العامة فاكثره من اللباس السابق سذاجة لأنه عبارة عن قميص واسع من القماش الأزرق عريض الكمين جدا يلبس فوقه قميص أبيض ولباس .



الأزياء الشعبية
فى أواخر القرن التاسع عشر

وتلى تتابع الأطوار التى مرت خلالها الأزياء الشعبية في مصر فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، نستعرض وصفا جاء فى مقال كتب فى مجلة شعبية صدرت فى ١٣ / ٩ / ١٨٩٢ يصف فيها كاتبها نوع الجهاز الذى يعده المتزوج من أهالى الريف فى ذلك الوقت ، ثم جهاز متوسط الحال ، وأخيرا الميسور ، ويعدد فى كل حالة أصناف ثياب الحريم والرجال التى يحتاج إليها الزوجان والأثاث المناسب لكل منهما حسب مقدوره ، فيقول فى هذا الشأن :

« حيث إن أثاث البيوت[١] يعتنى بها عند الزواج غالبا ، وما بعده يكون من باب المحسنات ، فلنذكر عاداتنا القديمة والحديثة ومنها يعرف الفرق بين اقتصاد الآباء وإسراف الأبناء الناس هنا ثلاثة أقسام أيضاً فقير ومتوسط وغنى .

فالفقير الريفي كان يقتصر فى تجهيز بنته على مقطعين من قماش تصنعهما ثلاثة أثواب ، ومقطع آخر تصنعه جلبابا يسمونه الآن

---

(١) جريدة الأستاذ (عبد الله النديم): الجزء الرابع من السنة الأولى ١٨٩٢/٩/١٣ مطبعة المحروسة .

خلقة أو ثوبا ، وعصبة تلبس على الرأس تصنع في المحلة الكبرى ، والمقاطع تصنع فى سرس وقليوب وبلبيس وغيرها ، وعلى حلق وأساور وحزام وطوق عند اهل الشرق كلها فضية ، وبرقع عند سكان الشرقية وبلاد البحر الشرقى ، وسكان برارى بلقاس والمعصرة والزاوية ، فإن نساء غير هذه الجهات فى البحيرة إلى أسوان يمشين مكشوفات الوجوه ، وبعضهن إذ رات رجلا ضمت طرفى ثوبها على وجهها وعضت عليهما بأسنانها ، وعلى صندوق يصنعه نجار بلدى ، وبعض طيب . أما الفرش فإن كان من سكان البرارى وبلاد الأرز اكتفي بقش الأرز والبردى يفرشه كل ليلة وتغيره المرأة فى الصباح ، وإن كان من سكان غيرها اكتفى ببردة منسوجة من خيوط قطنية تغزلها النساء او الغلمان أو حصر من البردى . والغطاء إن كان فى الشتاء أوقد فرنه القائمة بالحطب فتحمى فلا يحتاج إلى غطاء .

ومتوسط أهل الريف يزيد فى الثياب غزلية يقال لها رومية تصنعها المرأة سراويل ، ولبة من ذهب ، وربما زاد ثوبا من الكريشة التى تصنع فى دمياط ، ومخدتين للرأس حشوها قش ، فإن كان شرقاويا زاد سركوجا (هى كلمة تركية أصلها سرقوج أى طير الرأس تشبيها له بطير واقف على الرأس)

وهو عبارة عن كيس من حرير أخضر وأحمر واسع الفم ضيق الأسفل ، تدخل فيه المرأة شعرها ثم تسحبه حتى يغطي رأسها ، والأغنياء يخيطون فيه بعض نقود من القرش والبشلك أو الخيريات [1] الصغيرة ، وبعضهم يزيد عيونا للبرقع ، وهى سلاسل خمس أو ست تعلق فى جانبي البرقع قد علق فى آخرها قطع مستديرة يسمونها البرق ، قد تكون من نحاس أصفر أو من فضة ، والأغنياء يصنعونها من ذهب ، ولكن الذهبي منها إنما حدث فى العهد الأخير . وغنى الريف يصنع الحلق واللبة والأساور والخزام والعيون والطوق من الذهب ، ويزيد عليها خلخالا من الفضة ـ ويجعل الثياب من الكريشة ويضم إليها شعرية وهى فوطة من منسوج حريرى لها أهداب مفتولة تضعها المرأة على رأسها ، وسواعد وهى قياطين من حرير فى أطرافها اصابع مجدولة تضرب على أرداف المراة هكذا ، وربما فضضوا تلك الأصابع ، وتجتهد المرأة فى رفع طرحتها عن الأصابع حتى تظهر للناظرين عجبا وخيلاء ، وملسا تتغطى به في الطريق والولائم ، وبعض سراويل من القطنى ، وهو نسيج مصرى من قطن وحرير تلبسه النساء سراويل والرجال قفاطين

---

(١) أنظر شكل ١٦

أو من الشاهى (نسبة إلي الشاه إما لكونه كان يصنع للشاه ثم ابتذل أو لكونه كان يصنع ويباع لحسابه) ، وهو نسيج مصرى أيضاً من قطن وحرير ، ولكن حريره اقل من القطن ولذا يكون سعره نصف سعر القطنى غالبا . وقد انتقلت صنعته إلى الشام ثم اخذته أوروبا ولسرعة العمل بالماكينات وغش القطن والحرير أنزلوا سعره إلي حد بارت به تجارة مصر والشام من هذين الصنفين . وبعضهم يعلق على البرقع بعضا من النقد الشهير بالبندقى (نسبة إلى بلاد البندقية . وهى نسبة الذهب الذى ضرب منه لا نسبة الضرب) ، او المحبوب والمجر ، ويندر أن يكون لبنت الغنى نعل تمشى فيه ، فإن اتفق فركوب يسمى الصرمة تلبسه المرأة عند خروجها من البيت لزيارة جارتها ، والمهور كانت من عشرة ريال (الريال بتسعين فضة) إلى مائة أي ان أقل مهر ٢٢ قرشا واكثره ٢٢٥ قرشا ، وهذا كان فى حكم النادر الوقوع ، وكانوا يدفعون الثلثين ويؤخرون الثلث ، وبعضهم يؤخر النصف ، وبعضهم يكسوا الزوجة ويأخذها .

اما فقير المدن فكان يقتصر فى الكسوة على مقاطع قماش أيضاً وملاءة من القطن وسراويل من كمبريت (نوع من البفتة

المتينة) وخاتمين من فضة ومكحلة ومرآة قدر الـكف .

والمتوسط يستبدل الـكمبريت بالغزلي أو الألاجة او الشيت ، ويجعل الحلق واللبة من الذهب .

والغنى يستبدل الثياب الغزلية الـكتانية بالثياب الحريرية من الأطلس والسلاوى والاسكندرانى والإصفهانى والقطيفة ، يقصبون مايريدون منها بالإبرة الشهيرة بشغل الطارة لـكون الصانع يضع القطعة الحرير على الطارة ويشدها شدا محكما ثم يطرزها فهو من باب تسمية الشيء باسم آلته ويصنعون لذلك بعض الأصواف كالأنجورى والتبيت ، ويفصلون من ذلك «اليلك» وهو ثوب يخاط إلى ماتحت الثديين ثم يترك شقتين كل شقة تزيد عن طول المرأة ذراعين ، فإذا لبسته أخذت طرف الشقة ورشقته فى حزامها . والبلـكة وهى عبارة عن ثلث ثوب له كمان يصلان إلى رسغ اليد تلبسها المرأة فوق الثياب تزينا ، وبعضهم يزركشها وبعضهم يطرزها بالقصب . والـكركة وهي نوع من الملبوس قصير ينتهى إلى آخر الثديين ولا كم له تزرره المرأة تحت الثديين فيرفعهما ويبسهما ، فـكانت بدل الآلة الافرنـكية المسماة (يالبوسنى) المصنوعة من أسلاك مغطاة بالبفتة البيضاء محكمة الصنع لتضم صدر المرأة وثدييها ، والتنورة

وهى كالفستان لها باكية تدكك فيها وتلبس تحت الكركة ، أو السلطة او اليلك فتصير كالفستان . والشنتيان وهو سراويل واسع الرجلين تثنى المرأة طرفه وتربطه عند منتهي الساق ثم تلقيه مثنيا إلي ظهر الكتفين ، وغير ذلك من الملابس القديمة وبدل الملاءة يشترى سابلة وهى ثوب من حرير دقيق النسج تلبسه المرأة تحت الحبرة لتمشى فاتحة يديها بالحبرة فتكون الثياب مستورة بالسابلة ، وهذا سبب تسميتها سابلة أى مسبلة وإلا فإن اصلها سبنية نسبة إلي قرية من قرى بغداد تسمى سبنا ، وهي عبارة عن أزرسودكانت تلبسها النساء جلابيب فوق الثياب ، فلما لونت لبستها تحت الحبرة ، وهى نسيج من حرير أسود تتخذه النساء أزرا الآن .

وكنت ترى فى كل قرية الكثير من القزازين ينسجون القماش والزعابيط والدفيات والحرم والملاآت وغيرها ، والنساء والرجال والغلمان يغزلون القطن والكتان في وقت فراغهم من الأشغال ، وبهذا الاجتهاد توصلوا لعمل الملاآت من الحرير والقطن فى مصر واسكندرية ورشيد ودمياط .

ويخيطون من ضرورياتهم الزعبوط والدفية والقميص

والسراويل والجبة والبنش والفرجية والقفطان والصديرى والعنترى والقاوشمة والبلكة واليلك والكركة والفستان والتنورة والشنتيان والجلابية والملس والعرى والبدادى والبشت والعباية والبرنس والكاكولة والضلحة والشخشير والطوزلق والمريون » .

وجاء في أحد المراجع الشعبية التي كتبت سنة ١٨٩٤ موجز لبعض الثياب التى كانت شائعة فى ذلك الحين ، وربما نجد فيه جوانب لم يأت ذكرها فى الوصف السابق ، ولا سيما فى أسماء بعض الملابس الشعبية وكذلك بعض العادات التى ارتبطت بالأزياء ، فيقول المؤلف الشعبي :

« الرجال كانوا يلبسون الطربوش المغربى بثلاثة أركان ويتعممون عليه بشاش أبيض أو كشمير ومن تحت الطربوش الطاقية وربما تحت الطاقية ورق لأجل العرق ، والنظيف يغير فى الجمعة مرتين، والأغلب مرة فى الجمعة، والغنى جداً يكون عنده ستة قصان إما حرير أوضرابزون أو خرق ، والجبة والقفطان حسب اقتداره ، والمركوب أحمر وداخله المزد ويكعب المركوب حتي يمكث مدة طويلة وإذا تترب الطربوش يبخونه بالماء ويطبقونه

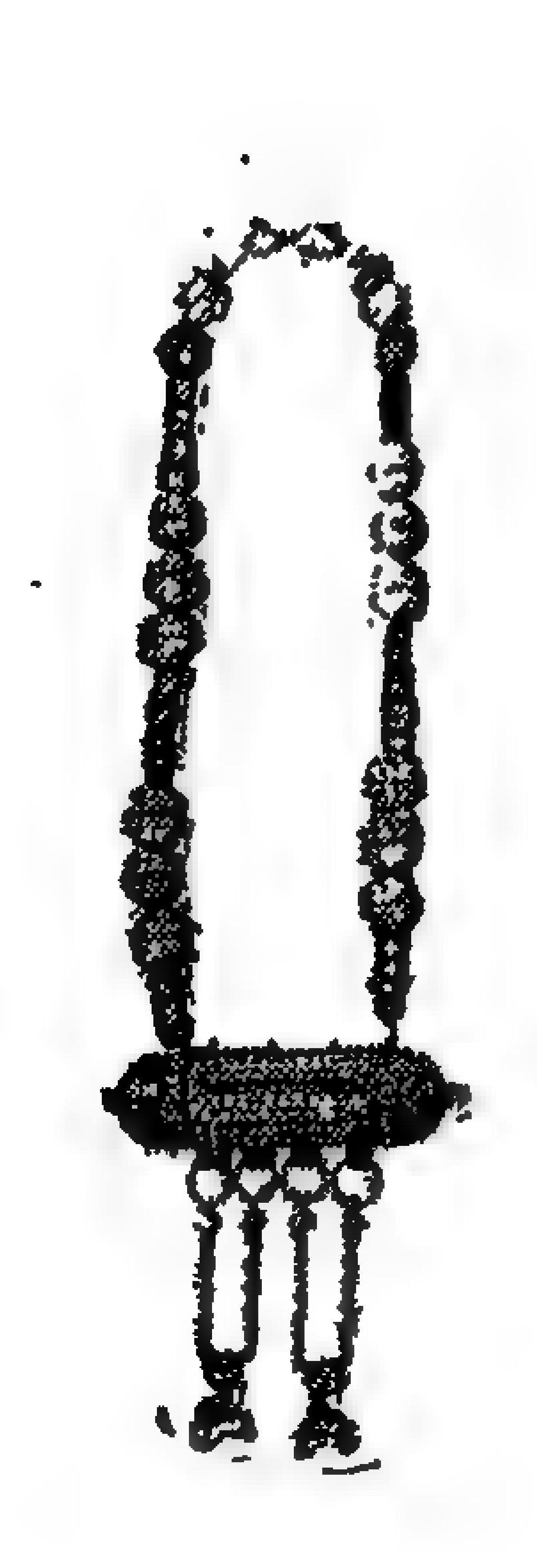
ويضعونه تحت المرتبة وزره ازرق [1] حرير خام وإذا كان نظيفاً ربما تمكث البدلة سنة أو أكثر ، وكانوا يفضلونه من دون جراب لأنه منذ ثمانين سنة لم يكن بمصر جرابات والحريم كانوا يلبسون على رؤوسهم طربوشا دندوشيا والغندورة فيهم تكبر زر الطربوش لغاية ستين درهما وتربط عليه منديلا كبيرا وتعمل له خوشيش من الجانبين مثل آذان الفيل ثم توضع فى جبينها مزاجي اسمه بطحنى ، ثم من فوق هذا كله إذا كانت غنية المصاغ الذي كل قطعة وزن رطل والماس فيه نادر وكله ذهب أو فضة ولؤلؤ والصفا [2] معلق بالطربوش يقال له برش وهو مدفور من حرير أسود وملضوم فيه برق ذهب الفين برقة اوا كثر ومعلق فى كل فرع حيرية بحيث لو يحمله حمار تعب ماعدا القرص الألماس ثم الحوائج أعنى اليلك كامه طوال لغاية الأرض يقال له الجلفى والحزام كشمير وتتحزم فيه ثلاثة دلية وأغلب لبسهم شاهى مبطن وعليه قيطان قصب وقطن الوجه ، ومداس الأكابر عند خروجهم للزيارة يلفون جزءا من الخرق

---

(١) ر . ص : ـ قطائف اللطائف [مطبعة التأليف سنة ١٨٩٤]

(٢) أنظر شكل ١٦ .

على أرجلهم ثم يلبسون الخف وهو من جلد أصفر ثم البابونج ، والناس الوسط يلبسون مداسا يقال له قسومه من جلد أسود ومكشوفة الوجه ، وأما الفلاحون فيلبسون مداسا أحمر وهاته الملابس تمكث عندهم إلى أن يجهزوا جهاز بنتهم وبنت بنتهم .



تدخل الذوق الأوربى في الأزياء المصرية

إن مالم تذكره هذه الأبحاث هو تزايد النفوذ الأجنبى زيادة مطردة فى مصر ولا سيما بعد الاحتلال الإنجليزى سنة ١٨٨٢ ، الأمر الذى أثر بدوره على عادات الناس فى الملابس والأزياء بوجه عام ، وقد حدث حينذاك ما يشبه التسابق بين الميسورين من الناس لمحاكاة الذوق الأجنبي المتدفق لداخل البلاد ، وكما حدث حوالى سنة ١٨٢٣ ثورة على دخول الذوق الأوربى فى الثياب المصرية على أثر تغيير الزى الحربى وجعله يحاكى الطراز الأوربى — ولقد اشتد هذا التذمر مرة أخرى بعد سنة ١٨٨٢ لاحتلال البلاد أولا واغتصابها على يد المستعمر ولزيادة الأثر الأجنبى في عادات وتقاليد الناس ، وبالأحري ذوقهم فى اللباس ، الأمر الذى حمل بعض الكتاب الشعبيين علي نظم القصائد الزجلية فى أسلوب ساخر ، فهذه بعض أبيات من قصيدة نشرت فى جريدة الأستاذ سنة ١٨٩٢ يقول فيها الشاعر :

ياسي نديم شف أحوالنا

إحنا بقينا اليوم نكته

نلبس محزق ومقمط
بالبنطلون والشكيته
وبكره اللبس المصرى
نقول عليه سته فى سته
ونقول فلان لابس قفطان
أظن كان أصلو سافل

ونقول فلان لابس قفاطين
وعمته فعينها نقطه
وذوقه دا مجليط خالص
واللى يصاحبه فى حطه
والموضه ماشيه جدنايت
و بونوسوار أو بونوسيره
وماشيه نجزما تزيق
والموضه فى الياقه كبيره
وزرار قميصنا من فضه
وفيه ذهب اشيا كثيره

ومن اليسير أن ندرك من هذه الأبيات مدى نفور الذوق الشعبي من الذوق الأجنبي الذى اخذ ينتشر بين الناس وحرف معايير الجمال .

ويشعرنا هذا النقد من جهة أخري بتهافت الناس على أنواع مبتذلة من التقاليد فى الملبس كثر رواجها على زعم أنهامستوردة من الخارج .

فلقد أثارت موجة التمثل بالذوق الأوربي فى الملابس فى مصر طوال القرن التاسع عشر مشاعر الناس وحملتهم على تلك الأزياء الدخيلة على بيئتهم وتراثهم القومى ، ومما كتب فى هـذا الشأن بحث نشره أحد الأطباء فى أواخر القرن الماضى يشرح فيه منافع الأزياء العربية واتفاقها من الناحية الصحية مع مناخ بلادنا وعدم مناسبة الأزياء الأوربية مع جونا الحار ، يقول فى هذا الشأن :

« إن الذى يوافق [1] الصحة فى الألبسة هو ما كان وسيعا لا يعيق فى الجسد ولا فى جزء منه ، ولهذا كان القدماء من كل الشعوب يلبسون ثيابا عريضة ، وهى قميص طويل وفوقه ثوب

---

(١) أبى شمر [داود] : « تحفة الإخوان فى حفظ صحة الابدان » سنة ١٨٨٣ م :

عريض كالعباءة التى يلبسها البعض للوقاية من البرد ، والبعض منهم كانوا يلبسون الزنار .

أما العرب القدماء فكان لباس الرجال منهم قميصا ذا ذيل يجر وراءهم كما نرى الآن فى الأزياء الجديدة الإفرنجية وفوقه ثوب عريض لا يزيد طوله عن الركبة ، وهذا هو لبس العرب البدو لأيامنا هذه خلا الزنار الذى يلبسه رجالهم ونساؤهم جميعاً ، وقد اعتاضوا عن الطيلسان بالعباءة . أما لبس القنباز والسراويل تحته والجبة فوقه فزى مأخوذ عن كهنتهم وكهنة المصريين والهنود وقد شاع استعماله فى أكثر أنحاء آسيا وهو موافق جداً للصحة .

أما السراويل الجوخية [1] العريضة فزى موافق للصحة اصطلحنا عليه مع اليونانين سكان تركية أوربا ، وقد بطل من بينهم ، وأخذ يبطل عندنا بالاعتياض عنه بالبنطلون المضر بالصحة ضرراً بليغاً كما سيأتى بيانه .

فأما غطاء الرأس ، وهو البرنيطة ، فيجعل الرأس سخنا لأنه يحصر الهواء فيسخن ويهيج آلاما كثيرة وأوجاعا عصبية ودواراً وغيرها ، وقد استدركوا لدفع بعض هذا الضرر فجعلوا

---

(١) أنظر شكل ١٤

لها فتحات يخرج منها الهواء . وأما الطربوش الذى عندنا فاحسن منها لخفته ، ولكنه لا يمنع الشمس عن الوجه مثلها ، ويضر بلونه الأحمر فيزيد حرارة الرأس أيام الصيف ، ولذلك اصطلح البعض ان يلبسوا نسيجاً أبيض تحته يسمونه عراقية ، وقد أصابوا بذلك كثيراً . وأما العمامة فوق الطربوش فهى أحسن غطاء للرأس إذ لم تكن كبيرة ثقيلة .

أما رباط الرقبة فلا يوافق الصحة لأنه بضغطه على الأوعية الدموية الكبيرة يجعل احتقانا فى الرأس ويعيق الدورة الدموية عن سيرها الطبيعى فيضر كثيراً ، وهذا يقال أيضاً عن السترة والبنطلون ، ولاسيما الضيق منهما ، فإنهما يعيقان الدورة الدموية وحركات الجسد ، وربما يمنعان الجلد عن إتمام وظيفته ، فالأوفق اتخاذهما عريضين ولو كانا مغايرين للزي الجديد .

وهكذا يقال عن القفاز (أى الكفوف) التى تضر أيام الصيف ، لأنها تحصر الحرارة وتجعل الأيدي طرية لا تقدر أن تأتى بوظيفة ما ، أما فى الشتاء فنافعة لأنها تدفىء الأيدى إذا كانت من الصوف » .

وفى القصيدة الزجلية الآتية التى تهدف إلى نقد الموضة ، والتى نشرت فى مجلة الأرغول بتاريخ ١٨٩٤/٩/١٥ ، نلمس

نقد البدع في الثياب التى أدخلت على الذوق المصرى، ونقداً لاذعا للمستعمر ، فحينما يهاجم الكاتب الموضة يتخذها كناية عن أعداء البلاد ومن يتعاونون معهم ، وهذا نص ما جاء بالمجلة المذكورة :

ياموضه ياجيل الوز ياحنيه من غير بز

دور

ياموضه حيلك معروض فات السنة والفروض
يبقى صغار له ومقروض ويروح قال يسكر ويمز

دور

اشرع لي ياسيدى القاضى فى عرضك تشرح أغراضى
راضى والقاتل موش راضى يقتلنى ويخلص ويفز

دور

والجامع فى يوم الجمعة فاضى والخمارة جامعه
والغيبة فى شهر ومعمه تدبح فى الرقبة وتحز

دور

ياسيدى بدى أحكى حكاية القمر اتجوز حدايه

دور

أدب لي الموضه فى الجيل ده حيل بخايب والله والجلده
لا والد يمشى ولا والده لا اتربى ولا شرب البز



(شكل ١)

جلباب شعبي من غزة مطرز بخيوط حريرية ملونة



(شكل ٢)

قميص وسروال من واحة سيوه

ويلاحظ أن حول فتحة العنق زخارف مطرزة تشبه القلادة



(شكل ٣)

جلباب شعبي من الواحات الخارجة



(شكل ٤)

ثوب حريمي من الحرير مشغول بالتلى
الدقيق صناعة أسيوط في القرن الثامن عشر



(شكل ٥)

جلباب من الأقصر من سنة ١٩١٥ ويلاحظ
ان حول العنق زخارف مطرزة بالتلى تشبه القلادة المعدنية



(شكل ٦)

ثوب قروية من الأقصر من سنة ١٩١٠

مشغول بالتلي وحول فتحة العنق حليات تشبه القلادة المعدنية



(شكل ٧)

جلباب حريمى صناعة أعرابيات الشرقية (الزقازيق)



(شكل ٨)

جلباب حريمى صناعة إعرابيات الشرقية (الزقازيق)
ويلاحظ في طريقة تفصيله أنه يشبه إلى حد بعيد بعض ثياب المماليك



(شكل ٩)

جلباب مطرز بالتلى يرجع تاريخه
إلى بداية القرن الحالى مصدره الأقصر



(شكل ١٠) سيدة من القرن الماضي مرتدية حبرة سوداء ومن تحتها ثوب يدعى سابلة الغرض منه إتاحة فرصة فتح الأيدي أثناء السير دون الكشف



(شكل ١١) منظر لقاضى القضاة بملابسه الرسمية كما كان فى منتصف القرن الماضى ويلاحظ أنها تتكون من معطف أو جبة من الجوخ أو الحرير بطانتها فراء يغلب أن يكون من نوع السمور . أما العمامة فنتبين من الرسم مدى ضخامتها واختلاف مظهرها عن الأنواع الأخرى المألوفه



(شكل ١٢)

جنديان من المماليك فى بداية القرن التاسع عشر
ويلاحظ أن أحدهما على رأسه قالوطة من الحديد

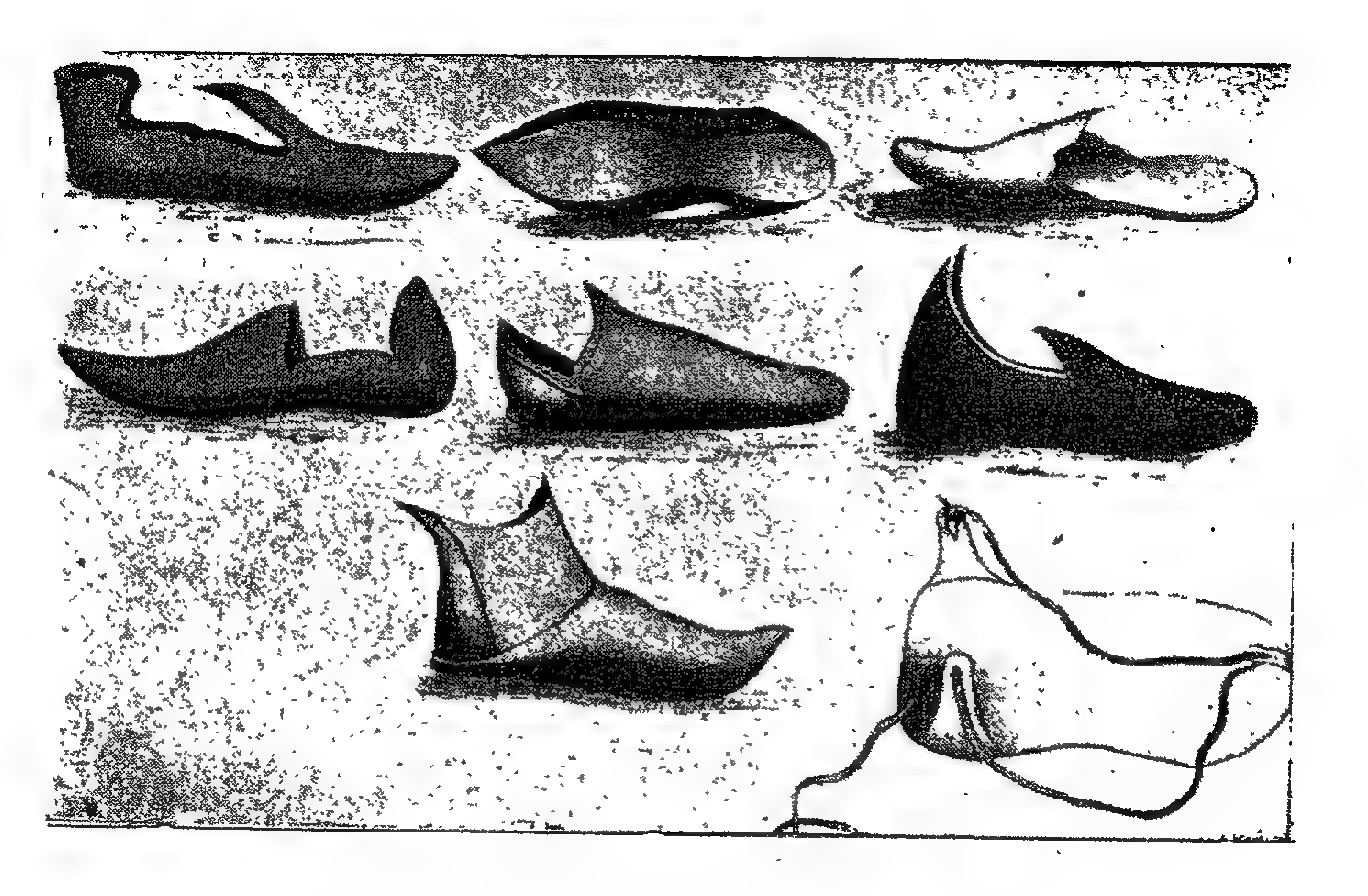


(شكل ١٣) منظر لراقصة مصرية فى منتصف
القرن الماضى ويلاحظ فى ثيابها اليلك المصنوع من قماش حريرى مقلم



(شكل ١٤)

جزء تفصيلي من علبة نحاسية للبارود عليها صورة لبعض المماليك فى بداية القرن التاسع عشر ويلاحظ فى ملابسهم السراويل والصدارية والعمائم الكبيرة .



(شكل ١٥) بعض نماذج من الأخفاف والمراكيب وغيرها
من الأحذية التى كانت منتشرة فى مصر في منتصف القرن التاسع عشر



(شكل ١٦) منظر لسيدة مصرية فى منتصف القرن التاسع عشر ويلاحظ أنها مرسلة شعرها الى الخلف على شكل ضفائر يغلب أن تكون فردية العدد وتنتهى هذه الضفائر ببعض النقود الذهبية المسماة البرن أما الصفا فهى جدائل

دور

الموضه بطربوش وزكته والفلاح بالتوب البفته
قولوا الستة في سته دى البده من عرقه تنز

دور

ياسيدى دلعنى وهشتك بالطربوس والجزمه لستك
واقعد بى فى السكه ومستك وقولولى العز العز

ولم يتوقف سيل الاعتراضات على الموضة الحديثة والذوق المستحدث فى الثياب ، إذ استمرت هذه الموجة من المعارضة ما يقرب من مائة عام بدات بثورة التنظيمات التى نشبت بإدخال تعديلات فى الزى الحربى سنة ١٨٢٣ ، وانتهت بتعديل ملابس المدنيين على النحو الأوربى سنة ١٨٣٩ عند الميسورين من الناس والمثقفين ، وظل الاحتجاج والمعارضة مستمرين حتى الربع الأول من القرن العشرين حيث تحول الحال من نقد للموضة إلى مناقشة مشكلة السفور فى ملبس النساء وما يترتب عليه من مساس بتقاليدنا الشرقية القديمة ، ومن بين الكتاب فى هذا المجال قاسم أمين وطلعت حرب وغيرهم ممن كتبوا بإسهاب فى علاج هذا الموضوع . ونعرض فى الجزء الآتى نبذة من مقال كتبه الكاتب الأول سنة ١٩١٢ تحت عنوان : «الملابس المصرية فى العهد الحالى » .

مشكلة السفور كما يعرضها قاسم أمين :

«أما لبس المصريات[1] فى العهد الحالى — أى فى سنة ١٩١٢ — فإنه يختلف كثيراً باختلاف نوع اللابسات ، فالفلاحات يلبسن ملابس بسيطة للغاية تشابه فى الغالب ملابس قدماء المصريات ، وليس لى كلام على هذا النوع من الملابس ، والحضريات — وهن سكان المدن — لهن أزياء متنوعة متشعبة جداً لا تعرف إن كانت أثراً لملابس قدماء المصريات أو نساء العرب قبل الجاهلية أو بعدها أو تقليداً للملابس الإفرنجيات أو التركيات أو خليطا من هذا وذاك ، لأنها بفضل الله عليهن أنواع كثيرة على حسب اختلاف ميولهن ومشاربهن . فبعضهن يرتدين جلبابا (جلابية) واسعا يغطي الرقبة والعنق ويتصل بالقدم وله أكمام طويلة إلى المعصم ، وإزارهن قطعة واحدة يلتففن بها فلا يظهر من هيئتهن شىء ، ويتقنعن بنقاب سميك يستر الوجه إلى قصبة الأنف ، ولا يري من وجوههن غير العينين ، وأغلب هذه الفئة من السيدات الكبيرات فى السن أو من ذوات الاحتشام والكمال ، وعددهن لسوء الحظ قليل .

(١) قاسم أمين (المرأة سنة ١٩١٢) .

أما السواد الأعظم من السيدات فإنهن يلبسن جلبابا (فسطان) ضيقا مخرقا ذا فتحة مستديرة لا يغطي من الصدر غير نصفه أو أكثر من النصف قليلا، وله أكمام قصيرة لا تستر من الذراعين غير نصفيهما أى من الكتف إلى الكوع فقط تاركة ما بعد الكوع إلى المعصم عاريا فرجة للأنظار لطفا منهن وكرما .

أما إزارهن فإنه قطعتان : السفلي عبارة عن مرط (جيب) له من أعلاه حزام ضيق يحبك ويزرر على الخصر ويستمر فى ضيقة حتى أسفله عند القدم ، ومنهن من يقلدن بعض نساء الفرنجة ويضعن وسادة تحت أثوابهن (يقولون إنها ليست من مخترعات الزي فى أوروبا بل هى من أزياء نساء العرب فى سالف الدهر ، وتسمى عندهن بالعظامة والحشية والرفاعة) جاء فى تفسيرها قول أرباب اللغة إن العظامة ثوب كالوسادة تعظم به المرأة عجيزتها ، فهي إذا نفس ما نراه اليوم فى زى المرأة المتمدنة ، أما النصف العلوى فإنه قصير جدا يربط طرفه الأعلى فى شعر الرأس إلى الوراء حتى تظهر منه الآذان ونصف الرأس أو أكثره ويربط من اطرافه فى الخصر ، ولا أكمام له حتى يظهر منه ما اختفى وما استتر من الساعدين .

أما النقاب فإنه رقيق جدا يظهر منه كل شيء ، وهو يبت

القصيد فيظهرن بهذا الزى أقرب إلى العرى والسفور من التستر والحجاب ، لأنه يظهر من جسمهن الوجه بأكمله » .

كيف تطبعت الشباب المصرية بالطابع الأوربى :

تبين من مقال المؤلف كلوت انه حدث بعد التنظيمات الخاصة بملابس الجيش ابتداء من سنة ١٨٢٣ والسنوات التالية لها أن تأثر الزى العام فى مصر تبعا لذلك ، فكان من نتائجه ان قل ارتداء الجبة والقفطان والعمامة ، واقتصر لبسهما على رجال الدين والتجار ، وكذلك بطل فى ازياء السيدات لبس الجبة أيضاً فلم يبق فى سنة ١٨٤٠ على ارتدائها سوى المسنات من سيدات المجتمع ، ثم تبع ذلك إبطال لبس المطرز والمزركش من ملابس السيدات ، وكذلك استغنى الزى الحربى عن العمائم المرصعة التى كانت تصور فى بعض الكتب التى نشرت فى أوائل القرن التاسع عشر ، ثم تبع هذا التطبع بالزى الأوربي من حيث قصر الملابس وتكسيمها على الجسم .

أما الملابس الشعبية فلا يكاد يطرا عليها أى تعديل ، وما كتب فى جريدة الأستاذ عن الأزياء سنة ١٨٩٢ يكاد يكون تتمة لما ذكره كلوت بخصوص الأزياء الشعبية ،

بل يزيد المؤلف عبد الله نديم في إيضاح بعض التفاصيل كذكر الأكياس التى كانت تضع فيها النساء الشعبيات شعورهن ، وهو تقليد قديم[1] ، فقد وجد في آثار الفسطاط وبعض مدن الوجه القبلى مثل ملوى ثيابا مصنوعة من التريكو الصوف يرجع تاريخها للقرنين الخامس عشر والسابع عشر كانت تستخدم للأغراض نفسها .

ويذكر هذا المؤلف أيضاً الشعرية وهى فوط من الحرير لها أهداب تضعها المرأة على راسها ، وربما كانت لها صلة بالمنديل «ذى الأوية» الذى أصبح شائعاً منذ أول القرن الحالى عند كافة النساء الشعبيات ، وقد تكون الشعرية هذه تحولا من الكيس الذى كان منتشراً قبل ذلك بعدة قرون . أما السواعد التى يصفها هذا المؤلف الأخير على أنها قباطين من حرير فى أطرافها أصابع مجدولة قد تفضض أحيانا تضرب على أرداف المراة ، فهذا نوع من أزياء النساء نكاد لا نجد له أى ذكر فى مؤلفات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، على الرغم من أن له نظائر فى الآثار اليونانية الرومانية ، وكذلك يمكن ان نصادف له قرائن فى التمائم القديمة ، ومن الجائز أن تكون تلك السواعد

---

(١) انظر الدبوقة ص ٦ من هذا الكتاب .

استمراراً لمثل هذه التقاليد التى هى فرعونية فى منشئها ، وقد تذكرنا هذه السواعد من جهة أخرى بأيادى الخمسة والخميسة التى تستخدم حرزا ضد عين الحسود ، فعلى الرغم من أن السواعد اختفت منذ بداية القرن الحالي من الأزياء الشعبية فقد يبدون أثرها باقياً فى الخمسة والخميسة كما ذكرنا .

لقد أشار كلوت عندسرده التطورات التي أدخلت على الأزياء المصرية قبيل منتصف القرن الماضي وتأثرها تدريجياً بالزى الأوربى أن اليلك فى ملابس السيدات اقتصد فى طوله ، كما أصبحت أكمامه في مظهرها الجديد تنتهى عند المعصم ، ثم إن فتحته الأمامية زيد فى طولها حتي أمكن ان ينطبق كل من طرفيه على الآخر وأن يزرر بدلا من تركه مفتوحا وجعل الأزرار مجرد حليات للثوب . ويبدو أن هذا الثوب استمر بالرغم من التعديلات التي أدخلت عليه إلى اواخر القرن التاسع عشر حيث يرد ذكره مرة أخرى فى وصف المؤلف عبد الله نديم فى جريدة الأستاذ سنة ١٨٩٢ .

وبينما يقول عبد الله نديم إن التنورة كانت تلبس حينذاك تحت اليلك فتصير كالفستان ، يزيد المؤلف ر . ص فى كتاب قطائف اللطائف سنة ١٨٩٤ فيقول فى وصف اليلك إن أكمامه

طوال لغاية الأرض ويقال له الجلفى ، وهذا يتنافى مع الوصف الخاص بالثوب نفسه الذى ورد على لسان كلوت ، ومن المحتمل أن يكون اليلك بصورته التقليدية أخذ يختفى تدريجيا قبيل نهاية القرن الماضى ، ومن المحتمل أن يكون قد انتقل إلى الأزياء الشعبية تحت اسم جديد وهو الجلفى ، وعلى كل فهناك فى الأزياء الشعبية التى توجد حالياً بالشرقية أنواع من الجلباب الحريمى وهى ذات أكمام تضيق عند الكتفين وتتسع تدريجيا حتى إذا ما وصلت إلى المعصم بلغت سعة الكم حدا يجعله يصل فى طوله إلى الأرض ، وهناك أمثلة قديمة من هذا النوع من الثياب وجدت بالفسطاط ، وهى إذ تشبه الأنواع التي تلبسها نساء الشرقية اليوم تختلف بعض الشىء عن طريقة تفصيل اليلك التى تشبه إلى حدما القفطان الضيق الذى له أزرار من الأمام ، ولكننا مع هذا الاختلاف نراه يحاكى ثياب الفسطاط القديمة من حيث طريقة تفصيل الأكمام التي تتدلى هى الأخرى فى حالة اليلك فتصل إلى الأرض أو ما يعلوها بقليل . ويشبه هذا النوع من الثياب فى مجموعه سواء ـ أكان من الأنواع الشعبية المنتشرة فى الشرقية أو الأنواع التى وجدت بالفسطاط أو اليلك ذاته — أنواعا من الثياب اليابانية كالنوع المسمي كيمونو ، أو أنواعا من الثياب الصينية القديمة . وهناك رأى قائل بأن الثياب المصرية تأثرت

منذ الحضارة الفرعونية بالأزياء الصينية . وقد تجدد هذا التأثر في الأزياء فى عصر المماليك حيث يرجع الكثير منها إلى أصل مغولى له صلة وثيقة بالصين . ومهما كان نصيب هذ الرأى من الصحة أو الخطأ فالتشابه ما زال ملموسا بين ثيابنا الشعبية وبعض ثياب الشرق الأقصى . ويبدو أن اليلك امتنع الناس عن لبسه عند بداية القرن الحالى فبطل فعلا ورود اى ذكر له بعد هذا التاريخ .

ومن أمثلة الأزياء التي قل انتشارها أو توقف أيضاً : البلكة ، والسلطة ، والتنورة التى تعد غريبة على أزياء بداية القرن الحالى ، ولا سيا عند المجتمع المتحضر .

ومن المشاهد أن بعض الأزياء التقليدية احتفظ بها الشعبيون فترة طويلة من الزمن ، ومن امثلة هذا : الملس والشنتيان والبرقع والسروال وجميعها نراها باقية إلى اليوم فى الريف وعند كثير من الشعبيين ، ومن أمثلة الملابس التى تمسك بها الشعبيون أيضاً الكركة ، فهذا النوع من الثياب الداخلية للنساء بطل ان يسمى كركة وإنما ظلت طريقة تفصيله القديمة علي ما كانت عليه مع تعديل طفيف لا يكاد يذكر ، ولكن حتى هذه الأنواع بدأت هى الأخرى فى السنوات الأخيرة يقل استخدامها تدريجيا .

تحول الأزياء التاريخية إلى أزياء شعبية

أمكن تتبع بعض نماذج من الثياب النسوية القديمة فى بعض الأزياء الشعبية الحالية ، فلا نكاد نفحص أزياء الأعياد التى تلبسها القرويات حاليا وبعض أنواع الجلباب المصنوع من المخمل المخصص للخروج ، حتى نجد أنه يشابه الثياب التقليدية التى كانت منتشرة فى بداية القرن التاسع عشر عند المماليك ، فهذه الأنواع القديمة كانت تصنع من أقمشة ثمينة يدخل فى نسج بعضها خيوط ذهبية ، وكانت في عمومها تميل إلى الألوان الزاهية البراقة ، كما أن طريقة تفصيلها كانت تشبه إلى حد كبير أنواع الجلباب فتبلغ منتهي السعة عند القدمين ، والملاحظ أن حافتها الدنيا ترتفع من الأمام وتهبط من الخلف بنحو شبر .

أما فتحة العنق فستديرة وضيقة وبعضها يزرر من الأمام كالجلباب المعتاد ، وتأتى الأكمام بسعة مناسبة وتنتهى بعيدة عند المعصم أو منتصف الساعد ، وربما طرزت الأجزاء العليا من الثوب بالقصب أو غيره من النحو الذى تطرز به ثياب القرويات اليوم ، فتحلي بالأشرطة الملونة والأزرار الصدفية

أو المعدنية أو الخرز المذهب أو الترتر بحيث تشغل هذه الحليات الجزء العلوى من الصدر والكتفين ونهاية الكمين . ومن المحتمل أن يكون شغف القرويات بالألوان الزاهية فى ثياب الأعياد والخروج امتدادا لشغف نساء المماليك بالثياب البراقة ذات الألوان الزاهية ، ولكن هذا التقارب لا يعنى أن جميع أزياء المماليك انتقلت إلى الأزياء الشعبية ، فهناك جوانب كثيرة فقدت ولم يعد لها أى أثر سوى وصف موجز يرد على لسان بعض الرحالة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهناك نماذج من المصاغ والحلى كالقرصة مثلا وهى كالطاقية ومصنوعة من الفضة أو الذهب المرصع بالأحجار الكريمة يصفها الكاتب الإنجليزى لين فى سنة ١٨٣٦ [١]، وكذلك الصفا والبرق والكور ، وكان من المتوقع أن تبقى لدى الأسرات الميسورة نماذج من الحلى القديم ، ولو ما يرجع تاريخه إلى بداية القرن التاسع عشر ، ولكن الغريب أننا لا نجد أى أثر لهذا النوع من المصاغ فى القرنين الماضيين ، وقد تكون بعض الأنواع الحديثة من المصاغ الشعبي مثل القلائد والأقراط مشابهة للأنواع

Lane. E. W. An account on the manners (١) and customs of the modern egyptians.

التى كانت تنتج فى العصر المملوكى ، ولكن أصولها يكاد ينعدم اثرها باستثناء أمثلة ضئيلة جدا منها كالتى نراها معروضة فى متحف دار الآثار العربية الآن .

يقول المؤلف ر . ص : «إن الحريم تلبس طربوش دندوشى والغندورة تكبر الزر لغاية ٦٠ درهم و تربط عليه منديل كبير وتعمل له خوشيسن مثل آذان الفيل وتصنع فى جبينها مزاجى اسمه بطحنى — وقد يكون هذا الاسم الأخير عبارة عن الكور الذي كان منتشرا سنة ١٨٤٠ وتحول سنة ١٨٩٤ إلى ما يدعى بطحنى ومن المحتمل أن يكون تقليد لبس الطربوش الدندشى قد بطل أيضا فى بداية القرن الحالى ، وربما كان من آثاره التى استمرت حتى الربع الأول من القرن العشرين تقليد كان شائعا وقتذاك يقضى بأن تصور فتيات الأسرات الميسورة أنفسهن وهن مرتديات طربوش الرجال ، وقد يكون من آثار الغندورة التى يصفها المؤلف القديم تقليد الراقصات الشعبيات اللاتى يرقصن فى بعض رقصاتهن وهن مرتديات طربوش الرجال الأحمر » .

نبذة عن تطور لبس الحبرة :

ويمكن أن نتبين من الأطوار التي مرت خلالها الحبرة أو الأزرار كيف أن الذوق الشعبي كيفها تدريجيا حسب حاجياته وأبقى تقليد ارتدائها شائعا حتي اليوم رغم تخلي سيدات المجتمع المتحضر عنها بعد الربع الأول من القرن العشرين ، فيقول كلوت إن الحبرة سنة ١٨٤٠ قميص من الحرير يغطى الجسم كله ويكون ذا لون أسود للمتزوجات وأبيض للفتيات ، ولو أنه لا يذكر برقع ذلك الوقت ، فالرسوم القديمة فى عدد غير قليل من الكتب الأجنبية تصوره من قماش غليظ ذى لون أبيض او أسود ويكاد يصل فى طوله إلى القدمين(١) .

ويضيف عبد الله النديم سنة ١٨٩٢ أن الحبرة نسيج حرير أسود تتخذه المرأة إزارا ، وكان يصنع فى الأصل باليمن ، ولم يذكر المؤلف أى شيء عن أنواع الحبر الأبيض مما يجعلنا نظن أن هذا التقليد بطل عند أواخر القرن الماضى . ويقول قاسم أمين سنة ١٩١٢ عن الحبرة أو الإزار إنه قطعتان عليا وسفلى ، الأمر الذى يجعلنا نرجح إدخال تعديل فى طريقة

---

(١) انظر شكل ١٠

لبس الإزار أو الحبرة عند نساء المجتمع فى العشرين سنة الواقعة بين التاريخين ، ثم يضيف قاسم امين فى وصفه للبرقع أو النقاب أنه أصبح رقيقا جدا يظهر منه كل شىء بدرجة تجعله يحتج على هذا السفور الذى لحق بزى المرأة وأخرجها عن وقارها التقليدى . ولكن لم يمنع احتجاج هذا المؤلف انسياق نساء المجتمع المصرى فى تيار السفور ، فبعد ان كانت المرأة المرتدية الحبرة كتلة ضخمة لا كسم لها متسترة بداخل اثواب من القماش الأسود ، اصبحت الحبرة رغم سعتها تزيد من تكسيم الجسم بانقسامها إلى جزئين ، ومن جهة أخرى كان المشاهد فى الحبرة القديمة أن النساء كن يضعن على رؤوسهن من داخل الجزء العلوى للحبرة مايشبه العمامة الصغيرة أو حشوات تزيد من ضخامة الرأس لا سيما بعد سترها برأس الحبرة ، ثم خفت بعد ذلك الحبرة واستغنى عن حشوات رأسها ، كما تضاءل النصف العلوى منها ونقص فى طوله بعد سنة ١٩٢٥ ثم استعاضت المرأة المتحضرة عن رأس الحبرة بطرحة شفافة من لون أسود او كحلي دا كن تلف بها المرأة رأسها لفا محكما وتحصر بها حدود وجهها ثم تخفى بها معظم العنق وتنزل بها إلي أسفل الصدر من الأمام . ومنتصف الظهر من الخلف وتدلى على وجهها رقعة من القماش

نفسه الشبيه بالشاش فتحجبه نصف احتجاب ، وكان هذا النوع من النقاب يسمى بالبيشة .

وكانت تلبس تحتها قميصا أسود ذا أكمام محتشمة تصل لمقبض اليد ، وينزل القميص إلى الخصر حيث يحصر نهايته الجزء الأدنى من الحبرة السوداء التقليدية التى أخذت هى الأخرى تتناقض من حيث الطول ، وتقل من حيث الضخامة ، وقد انتهى هذا التقليد قبل نهاية الربع الأول من القرن الحالي ، فسواء كان مستمدا من الذوق الأوربى فى نهاية القرن الماضى أو كان امتدادا لتقليد عربى قديم ، فقد خصّ أزياء الميسورات من نساء المجتمع فحسب ، ويبدو أن النساء كن قبل هـذا يرتدين عند خروجهن ثيابا كثيرة الواحد فوق الآخر كالنوع الذى ورد ذكره عن عبدالله النديم سنة ١٨٩٢ ، وهو السابلة التى كانت تلبسها المرأة تحت الحبرة ، وكانت من أهم خصائص هذه الثياب الكثيرة زيادة ضخامة الجسم ، فجميع الرسوم التى صورت المرأة المصرية فى بداية القرن التاسع عشر وهى مرتدية الحبرة تصورها متناهية فى الضخامة حتى يكاد يظن ان نساء هـذا الوقت كن مفرطات في السمنة ، فى حين تبدو هذه الضخامة مفتعلة لغرض الاحتشام وقد يؤدى الملبس الشعبي في كثرة ثناياه وسعته المتناهية الغرض

نفسه الذى يهدف إلى مواراة تقاطيع الجسم ، وإذا كان لايوارى تقاطيع الرأس والعنق كالجزء العلوى من الحبرة نراه يموه في سعته وسعة أكمامه على جميع أجزاء الجسم والأطراف حتى القدم ، وكان المتبع فى لبس الملس منذ القرن التاسع عشر هو أن تلبس المراة الشعبية أو القروية السروال من تحته ، وكان هذا الأخير يزيد — لكثرة ثناياه — من ضخامة الملس فلا يدع مجالا لإظهار خصر المراة مثلا ومفاتن جسمها ، وهذا ماتحولت إليه الملاءة الشعبية تدرجيا بعد النصف الأول من القرن الحالى ، فعلى الرغم من ستر الوجه بالنقاب المسمى البرقع استغنت المرأة الشعبية عن كثير من حشوات الملابس الداخلية وأصبحت تشد الإزار وتجمعه فى يديها بحيث ينطبق على بعض أجزاء من جسمها . وقد مثل أحد المصريين سنة ١٩٣٧ ، وهو الأستاذ محمود سعيد فتيات حى بحرى بالاسكندرية وهن سائرات بدلال يتبخترن فى ملاءاتهن المشدودة على أجسامهن الناحلة ، غير أن ما كان مثيرا للفنان لجدته فى سنة ١٩٣٧ أصبح شائعا فى الوقت الحاضر .

وإذ نشاهد المرأة الشعبية تحاول التحرر من قيود الملاءة القديمة فتكيفها حسب تقاليد اليوم ، نرى القرويات مازلن محتفظات بأسلوبهن التقليدى في لبس الملس . وفى الوجه القبلى

ما زالت القرويات يرتدين الملاءات الثقيلة ويزدن فى الاحتجاب على النحو الذى كان شائعاً فى القاهرة فى القرن التاسع عشر. أما الحبرة فبعد أن فقدت كذلك رأس الحبرة واستغنى بعد ذلك عن البيشة واكتفت السيدات عند خروجهن بأن تعصب الواحدة منهن رأسها بطرحة سوداء تخفى بها عنقها وأعلى صدرها ، مع ارتداء ثوب داكن اللون له كمان طويلان وينسدل إلى أعلى القدمين بقليل ، ثم استغنت السيدات بعد هذا عن الطرحة واكتفين بما يشبه العمامة الصغيرة التى ينسدل منها بعض أجزاء من الشعر مع الكشف عن العنق كلية . ثم استبعدت بعد ذلك العمامة وحل محلها مايشبه الطاقية أو القبعة الصغيرة ، ثم خرجت النساء بعد هذا سافرات الوجوه كاشفات عن شعورهن وهن مرتديات أثواباً ذات ألوان متباينة ، وحدث هذا عند بداية الحرب العالمية الثانية ، وكانت عادات السيدات عند التزاور حتي الربع الأول من القرن الحالى تقتضي أن تخلع السيدة حبرتها عند مسكن الأقارب أو الأصدقاء ، فكان الميسورون يكلفون بعض الخدم بكى براقع الزائرات التى كانت تصنع وقتذاك من الحرير الأبيض الشفاف ، فإذا ما انتهت الزيارة تجد الزائرة برقعها على أتم حال — وكان التقليد يقضى بأن تحتفظ السيدة

بجبرتها مع رفع النقاب إذا كانت تزور بعض من بينها و بينهم كلفة ـ أما فى الأعياد وفى المناسبات الهامة فكانت السيدات تستبدل مايسمى باليشمك بالبرقع ورأس الحبرة فترتدى السيدة ثوبا طويلا مذيلا قد يكون من الحرير أو المخمل المطرز (الصرما) ، وترتدي فوقه الطرحة البيضاء التى تشبه الشاش ، وتكون مقسمة إلى مجموعة شرائح جميعها منشا فتتلفح به وتخفي معالم الصدر والكتفين والعنق وكذلك الوجه أما الرأس فيضع عليها مايسمى بالعزازية وهى كالعمامة الخفيفة المبطنة بأسلاك دقيقة فتعظم بها السيدة رأسها وتحيطها بقية شرائح اليشمك فمتى وصلت إلى مكان الزيارة تخلع اليشمك وتبقى العزازية التي قد ترصعها بالحلى .

الزى المملوكى وأثره فى الثياب الشعبية اليوم :

وقد اتخذ من شكل بعض الثياب التي كانت منتشرة فى أواخر العصر المملوكى مثل السروال الرجالى الطويل والحزام الثقيل والصدار المزركش أو المطرز القصير الذى ليس له أزرار وأكمامه ضيقة ومزركشة هى الأخرى وكان يلبس من تحته قميص من لون موحد يزرر من الأمام بأزرار كثيرة كالصدار الشعبي

الحالي — اتخذ من هذا الزى شعاراً للخدمة فى بداية القرن الحالى ، ولا سيما فى الفنادق وبعض السفارات ، حيث يرتدى الخدم الذين يستقبلون الزوار هذا النوع من الثياب ، ثم جعل الصدار من لون السروال بدلا من جعله من لون زاه مميز كالأزرق أو الأحمر وأخيراً ابتدع للقميص الذى يلبس من تحت الصدار بدعة أوربية — هى أن تثبت عند فتحة عنقه ياقة منشاة .

كذلك انتقلت عادة تطريز الثياب المملوكية الرجالى وشغلها بالقصب إلي قفاطين الخدم حيث استبدلت الشرائط القطنية بالشرائط القصبية المذهبة وتحولت على الطريقة نفسها عادة لبس المركوب من المماليك إلي الخدم ولاسيا « السفرجية » ثم نرى هذا التقليد الأخير يتلاشى بدوره فيهجره الخدم ، وأصبح تندر رؤيته بعد النصف الثاني من القرن العشرين ، وكذلك أصبح من النادر رؤيته سعاة أو خدم يلبسون السروال والصدار حتى كاد أن يصير اعجوبة لغرابته مثل الطربوش الذى بدأ السياح يشترونه كأنه شيء عجيب كمنتجات أسواق خان الخليلى .

ومن جهة أخرى قد تأثرت طريقة تفصيل الجلباب الشعبى ، ففى المدن اتخذ الجلباب منذ بداية القرن الحالى لباساً يلبسه الميسورون بداخل منازلهم ، ويكون عادة من لون أبيض ،

إلا ان طريقة تفصيله قاربت طريقة تفصيل قمصان النوم الرجالي فى أروبا فى ذلك الوقت حيث ينتهى كم الجلبات (بأساور) مثل القميص الأفرنجي ، وتضاف إلى فتحة العنق ياقة مفتوحة تزرر من الأمام بأزرار تنزل إلى الصدر ، ويزيد طول هذا الجلباب عن طول قميص النوم الأوربى حيث إن حافته الدنيا تصل إلى القدمين فى حين نراها في النوع الأجنبي قصيرة تصل إلى الركبتين أومايزيد عنهما بقليل .

والجلباب الشعبي فى صورته الأصلية ليست له ياقة ولا لأكمامه أساور كالأنواع الشائعة منه فى الريف حتي اليوم مثل الزعبوط.

ويمكن اعتبار الجلباب تطورا لأنواع القمص القديمة ذات الشكل المربع التى كانت لها فتحتان جانبيتان لخروج الذراعين كالنوع الذى كان منتشراً فى سيوه حتى سنة ١٩٣٦ .

وكان هذا النوع من القمصان فى القرون الماضية قصيراً يصل أحيانا إلى الركبتين ، وكانت بعض أنواع منه تصنع فى القرن الماضى من صوف غليظ ، ويلبسه أحيانا القرويون من أهالى الوجه القبلى ، ويشبه هذا النوع ما كان شائعاً فى العصر القبطي والرومانى فى مصر ، فكثير من القمص القبطية القديمة التى عثر عليها يتمثل فيها الشكل المربع أو المستطيل ، فهي واسعة

عند الأكتاف بدرجة زائدة فيصل عرض القميص أحيانا إلى ما يقرب من مترين ويظهر عند لبسه كأنه ثوب له ثنايا رأسية .

وكانت العادة المتبعة عند لبس هذه الأنواع المتناهية فى السعة أن تصر بحزام عند الخصر ، وكان لبعض الأنواع القبطية القديمة منها أكمام ضيقة مثبتة أطرافها بالفتحات الجانبية للقمص المربعة ذات الشكل التقليدى القديم . وقد وجدت بعض نماذج يرجع تاريخها إلي القرنين الخامس عشر أو السادس عشر مصنوعة من الكتان الطبيعى ، وهى ذات شكل مستطيل يقارب المربع ، وإنما بخصرها تكة مثبتة بداخل قماش القميص نفسه فتجمع سعة القميص عند الخصر ثم تتركه يتسع إلى مادون ذلك . أما الأكمام فتختلف عن الأنواع القبطية القديمة إذ بدت أقرب فى طريقة تفصيلها إلى أكمام القفطان من حيث ضيقها عند الكتفين وسعتها عند المعصم ، وتوجد بمنتصف كل من الكمين تكة تختصر الكم عند ارتفاع الزند تقريباً ، وهناك مجموعة رسوم لبعض أرباب الحرف والصناع فى القرن الماضى تبين الباعة مرتدين الجلباب الأزرق التقليدى إلا أنه يمتاز بالقصر والسعة مع توسط الأكمام فى الطول والسعة .

وتلف هذه القمص عند الخصر بحزام طويل بطريقة تجعل صدر الجلباب يبرز إلي الخارج فيمكن الصانع أو البائع أن يضع فى «عبه» بعض الحاجيات ، ومظهر الجلباب بهذا الشكل يشبه تماما القميص القديم المصنوع من الكتان الذى تقدم وصفه ، وكان يلبس تحت الجلباب الأزرق سروال من لون أبيض من النوع القصير الذى يصل إلى ماتحت الركبتين بقليل ، وهكذا يمكن أن نتكشف ارتباط هذه الأزياء الشعبية بأنواع قديمة كانت منتشرة بين أفراد المجتمع فى الأزمنة القديمة ، وهذا يؤكد لنا أن الأزياء الشعبية مهما بلغت من بساطة فى مظهرها وسذاجة فى طريقة تفصيلها فإنها تعتبر جزءا من تراثنا القومى ودعامة من دعائم تاريخنا ، ولذلك يحق لنا دراستها وتفهم أصولها قبل الإقدام على نقدها أو محاولة تطويرها، لاسيما أن الكثير منها يتلاشى تدريجيا وسوف يأتى الوقت الذى تصبح فيه البقية الباقية منها نادرة بدرجة تشعرنا بأنها غريبة عن موطنها وأنها من الأشياء النادرة .

الأزياء الشعبية فى أسيوط وسيوه :

ومن أمثلة الأزياء الشعبية التى صادفت رواجا كبيراً فيما مضى

وقد ذاعت فى هذه الفترة ثياب مماثلة لهذه القمصان وأوشكت أن تختفى حاليا صناعة التلّـى بأسيوط ، وهى صناعة تعتمد على نوع من التطريز بخيوط معدنية تقوم به النساء وتصنع منها انواع من الثياب الشعبية والطرح ، في القرن الماضى كان التلى منتشراً بين جميع أهالى أسيوط حتى كان يندر ان لا ينتجه بيت من البيوت ، وفى القرن الثامن عشر[1] كان التلى يطرز على جلابيب حريرية وتزخرف منه أشكال وحليات متنوعة بخيوط معدنية دقيقة ، وكان إنتاج التلى يستخدم محلياً لتزيين ملابس القرويات على اختلاف أنواعها[2] ولا سيما انواع الملس والجلباب الضارب إلى السواد ، وكانت خيوط التلى حينذاك إما فضية أو ذهبية ، ثم شاعت بين منتصف القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين صناعة نوع جديد من التلي ذى خيوط معدنية عريضة على قماش خفيف يشبه الشباك الدقيقة كانت تصنع منه قمصان أو ثياب الزفاف التي ترتديها النساء من مختلف الأوساط وهن فى خلوة مع أزواجهن .

---

(١) أنظر شكل (٤)

(٢) أنظر شكل ٥ ، ٦ ، ٩

وقد ذاعت فى هـــذه الفترة ثياب مماثلة لهذه القمصان او الأثواب بدأت تتخذها العوالم والغوازى ملابس للرقص .

وعلى الرغم من أن التلي فى هذه الفترة فقد جودته وحبكة خيوطه من الناحية الصناعية إلا أنه حافظ على رواجه بعض الشىء ، فكانت تورد ثياب الزفاف من أسيوط إلى القاهرة والاسكندرية وبقية مدن الوجه البحرى ، وبانتشار الذوق الأوربى في الأزياء قل الطلب على التلى حتى كاد أن يتحدد نطاق رواجه واقتصر لبسه على الراقصات ، وأخيرا بطل إنتاج القمصان والأثواب إلا حسب الطلب ، وأصبح إنتاج التلى فى معظمه يتركز فى عمل أنواع بسيطة من الطرح البيضاء أو السوداء على الشبك القطنى الدقيق .

وإذا ذهبنا اليوم إلى أسيوط قلما نعثر على صانعات التلى فباستثناء نفر قليل جدا من نساء الأحياء الفقيرة يكاد ينعدم أثر هذه الحرفة حاليا لقلة الإقبال عليها .

ومن أمثلة الأزياء الشعبية التي كانت تتميز بها بعض المناطق على نسق ما كانت تنتجه أسيوط ما نراه حاليا على نطاق ضيق فى أزياء البدويات ببعض جهات من الشرقية مثل الزقازيق[1]

---

(١) أنظر شكل ٧ ، ٨ .

وغيرها ، إذ اكتسب زيهن طابعا خاصا من حيث طريقة التفصيل ونوع التطريز الذى يزين الجلباب الأسـود الذي يلبسونه .

ويبدو أن فنى التطريز والتفصيل اصبح لهما طراز قائم بذاته في هذه الجهة وذلك لرغبة قبائل البدو والقبيات فى تلك الجهات فى إيجاد شعار لهم فى الملبس ، فقامت علي أساس هذه الرغبة مجموعة من الحرف والصناعات المنزلية البسيطة توارثتها الأجيال وامكنها أن تحتفظ بجودتها وأسلوبها الذى يسد حاجة مجتمع ضيق له تقاليده وعاداته التى تغاير فى كثير من الأحيان عادات القرويين المقيمين فى الجهة نفسها ، ولو درسنا مثلا الأزياء عند أعرابيات شبه جزيرة سيناء أو غزة[1] وتطريزها ، وطرق تصفيفهن شعورهن ، وأنواع الحلى والمصاغ ذات الأشكال العجيبة التى يلبسنها لعلمنا طرازهن الخاص أو بالأحرى شعار قبائلهن ذات اللهجات المتعددة ، ويتسنى لنا بهذه الكيفية ايضا أن نقف علي الأسباب التي حملت السيويين على الانفراد بطابع

---

(١) أنظر شكل (١)

بمخالف فنون وازياء وحرف الأعراب من سكان الصحراء الغربية (١)

---

(١) وقد كتب أحد المؤلفين فى سنة ١٩٣٦ بحثا عن أهالى سيوة قال فيه عن ملابسهم وأزيائهم :

يتميز السيويون بنظافة أبدانهم ، ومن أهم ملابس الرجال والصبية الجبة السيوية التى تختلف كلية فى طريقة تفصيلها عن الجبة التى يلبسها الأعراب . وتتكون هذه الجبة من قطع مستطيلة فى وسطها ثقب مستدير للرأس ، وتطوى قطعة القماش ثم تحاك من الجانبين ، وتترك ثغرتان اتنفذ منهما الذراعان وعند لبس الجبة السيوية تبدو كما لو كانت لها أكمام لاتساعها عند الكتفين . وتوضع أحيانا فى الفتحة الخاصة بالذراعية تكة صوفية يمكن أن تضيق فتقبض على الذراع ، ويمكن أن تشمر الأكمام عند الكتف . ويزين صدر الجبة عادة بزخارف على هيئة خطوط ذات الوان متعددة كالبنى والأسود والأحمر والأخضر ، وتزين واجهة القميص أيضا بدلايات من الخيوط الملونة وتكاد تكون الجبة الثوب الوحيد الذى ينسج فى موطنه الأصلى .

ويلبس الرجال عادة تحت الجبة قميصا قطنيا فضفاضا ذا لون أبيض ، ويفضل الميسورون الاستغناء عن لبس الجبة ويستبدلون بها التلفح بثوب مقلم من الصوف أو الحرير طوله ١٤ قدما وعرضه ٥ أقدام ، يلتفون به على طريقة أعراب برقة ، وتسمى هذه اللفحة « جرب » وتستورد من طرابلس أو الاسكندرية .

ويلبس الرجال أيضا طواقى بيضاء قطنية تلف عليها العمائم وتلبس من فوقها طرابيش حمراء أو بيضاء ، ويتلفع المشايخ بمنديل أحمر يغطى =

كأهالى السلوم ومطروح[1] ، إذ تميز السيويون علي غيرهم لهجات وعادات وتقاليد اجتماعية تكسب فنونهم ذلك الطابع الذي يعتبر شعارا لهم ، فهم إذ ينتجون فى بيتهم السلال لحفظ التمر والحبوب ويفصلون ثيابهم[2] ويطرزونها بكيفية لا نراها فى مكان آخر إنما يسيغون نمطا فنيا يرمز لجنسهم ولعصبيتهم ، إلا أنه يتناقص هو الآخر ، وربما تعذر الحصول عليه بعد سنين قلائل ، فما كان شائعا منذ عشرين سنة ووصفه الكتاب والدارسين علي أنه زى شعبي منتشر كل الانتشار ، أصبح اليوم فى ندرة الطربوش والقفطان .

= الرأس والكتفين ويربط تحت الذقن على شكل لثام .

ويرتدى الميسورون بلغا مصنوعة على طريقة أعراب طرابلس ، فليس للسيويين طابع خاص بهم فى الأحذية أو الأخفاف .

والزى الخاص بالأطفال الذين لم يتجاوزوا الخامسة من عمرهم جلباب يشبه الجلباب التونسى والمغربى الذى يسمى البرنس ، وهو ثوب ضيق ذو أكمام ضيقة وله طرطور ينتهى عادة بزر ملون ، وفيما عدا هذا الثوب يلبس الأطفال أحيانا جلبابا ذا أكمام فضفاضة ويضعون على رؤوسهم طواقى بيضاء .

Cline .W., Note on the Peoble of siwah — Paris Geuthlmer 1936—

(١) أنظر شكل (٣)

(٢) أنظر شكل (٢) .

الأزياء والمعتقدات الشعبية

ترتبط العادات والتقاليد الشعبية فى كثير من الأحيان باغراض سحرية أو علاجية لبعض الأمراض ، فلا تقف الثياب عند حد ستر الجسم والوقاية من البرد أو الحر ، فغسل الثياب او تفصيلها أو لونها المميز وزخارفها وتطريزها كل هذا له معان كثيرة عند الرجل الشعبي ، بل هو مجال يشبه فى غرابته الأساطير الخرافية المتناهية فى الغرابة ، ولكن يحسن أن لا ننبذ هذا اللون من التراث وتتجنب دراسته لأنه ضرب من الجهل أو الشعوذة ، بل تدعو الحاجة عند دراسة الأزياء وتاريخها ومذاهبها وتنوع أشكالها ومناسباتها إلى أن نقف أيضا على الجانب الآخر من هذه الدراسة ، وهو الجانب البعيد عن الواقع ، فنتكشف بعض المعانى الرمزية التى تحملها الثياب فى الفكر الشعبي .

ونعرض فى الجزء الآتى طائفة من بعض هذا العادات العجيبة ، ومنها أن حوالى سنة ١٩٠٠ كان من بعض العادات الشعبية تجنب غسل الملابس يوم الأربعاء من آخر الشهر[١] ،

(١) عمر محمد : حاضر المصريين ١٩٠٢ مطبعة المقتطف .

وينص تقليد آخر على تجنب تفصيل الثيـاب ايام الجمعة ، ومن العادات الشعبية التي كانت منتشرة سنة ١٨٩٤ تجنب تفصيل الثياب أيام الثلاثاء أو الأربعاء[1] ، وهذا لأن الثلاثاء للوارث والأربعاء فيه ساعة نحس . ويزعم بعض الشعبيين أن آخر اتنين في الشهر العربي يعتبر نحسا ، وأن أفضل أيام للتفصيل والغسيل هي الخميس . وفي رواية اخرى أن المرأة التي تغسل غسيلها أربعين أحدا متتالية تسعد سعادة لا يسعدها أحد . ومن أقوال النساء الشعبيات عند شعورهن بأن الغسيل كثير وانها قد تعجز عن الفراغ منه قولها في أثناء غسيلها « يا قرد يا شيطان حطه على الحبال » فلا تلبث حتى ترى الغسيل انتهي كله وعلق بالفعل علي حبائل النشر . ومما كان يقال أيضا في القرن الماضي عن الغسيل أنه إذا جاء المساء ولم ينزل اهل الدار غسيلهم من على حبال النشر تأتي أم المصاصة وتنفض عليه ريشها الذى يشبه الإبر فلا يكاد يلبسه أحد حتى تنفذ تلك الإبر إلى جسمه ، وراوي هذا التقليد يعزو الحكمة فيه إلى تحذير الناس حتى لا يتركوا الغسيل حتى يسقط عليه الندا .

أما بالنسبة إلى الألوان ومناسباتها فنجد فيها هى الأخرى

(١) ر . ص : قطائف اللطائف ١٨٩٤

تقاليد متناهية فى الغرابة ، فقد جاء فى أحد المراجع التي كتبت عن الطب الشعبي أن القرويات كن يعتقدن منذ ثلاثين عاما[1] أو ما يزيد أنه إذا دخلت امراة وهى مرتدية ثوبا مصبوغا بالنيلة على امراة والدة ترضع طفلها فإنها تشهر هذه الأخيرة ، بمعنى أنها تصاب بالعقم بعد هذا ، ولكى تزيل هذه المشاهرة وآثار العقم وجب عليها أن تزور منيل أى مصبغة النيلة ، فمتى دخلتها تشفي مما أصابها .

وجاء فى كتاب كتب[2] سنة ١٨٩٤ ان الذى ينجب أولاداً لا تعيش يقولون لامرأته : « جرسى هذا الصغير (لآخر أطفالها) ، فيدهنوا وجه الولد سلاقون أحمر ويلبسوه طرطور ورق أخضر وأحمر وفيه من ريش الفراخ ويركبوه حماراً بالمقلوب ويدورون به البلد والصبيان خلفه تزعق يا أبو الريش انشا الله تعيش وربما كان ذلك فى الطهر الأحمر » ويقول المؤلف نفسه إن من العادات الشعبية ايضا أنه « إذا حصل طفح على الجلد اسمه شر يلبسون الإنسان بدلة حمرة فيروح الشر » .

---

(١) Walker. J., folk medicine in modern Egypt (1934)

(٢) ر ، س : قطائف اللطائف ١٨٩٤

وجاء في مرجع باسم رسالة فى الطب النافع[1] كتبت سنة ١١٥٠هـ أن الذين يعتقدون فى أثر الكواكب على حياة الإنسان يبخرون لكل كوكب بخوره الخاص ويلبسون فى يومه المميز به من أيام الأسبوع ملابس تتفق مع لونه .

فيوم السبت يبخرون لزحل بالشعر والزفت والشحم الفاسد والعظام ويلبسون الثوب الأغبر والأسود .

ويوم الثلاثاء يبخرون للمريخ بالدم والكفور ويلبسون الأحمر والأصفر . ويبخرون يوم الجمعة للزهرة بالمسك والعنبر والأشياء الطيبة ويلبسون الثوب الأبيض والأخضر ولون الورد الممتزج .

وربما لمسنا بعض التقارب بين جعل الملبس والبخور يتفقان مع خواص الكوكب المراد التأثر بنفوذه ، وما كان يحدث فى بعض التقاليد القديمة الخاصة بالزار ، فبدلا من مناجاة الكوكب يصبح الأمر مناجاة أحد ملوك الجان ، وكل منهم يحتاج هو الآخر كالكواكب إلى نوع خاص من البخور والملبس ، فمنهم من يحتاج إلى أن تكون المناجاة بعباءة حمراء

---

(١) ابن شاهين : رسالة في علم الطب النافع للأبدان الطبيعية الإنسانية سنة ١١٥٠ هـ

وطرطور أحمر بزر من القصب على أن تكون العباءة هى الأخرى مطرزة بالقصب ، ودقة الدفوف والطبول فيه تسمى السلطان ، أما دقة الدير فيلبس المناجى عباءة سوداء عليها صليب ويضع برنيطة علي رأسه ، وتحتاج الدقة العربى إلى أن يرتدى المناجى عقالا وكوفية وعباءة بيضاء من الحرير وفى قدميه بلغة ، وتستلزم الدقة السودانية لبس ملاءة حرير بها مربعات تسمى ريمة وكذلك جلود فرو توضع على الأرض .
ويجب أن لا نعجب من مثل هذه التقاليد التي تهدف إلى وسائل علاجية غريبة تقرب من الخرافة فنظن أن لا مثيل لها فى أي مجتمع متمدن ، ولكننا نبادر بعرض بعض السبل العلاجية التي كانت تتبع فى فرنسا للوقاية من مرض الطاعون فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وهى تشبه إلى حد بعيد ملابس الزار وأبو الريش وغيره ممن يناجون الكوكب أو الجان ، فكانت أزياء الأطباء فى أثناء تفشى الطاعون فى ميناء مرسيليا سنة ١٧٢٠ عبارة عن جبة حمراء وقبعة سوداء وحذاء أسود وطاقية بيضاء وقفاز أبيض ثم قناع أصفر علي شكل منقار طائر كأن الذى يجول بين المصابين نوع من انواع الطيور ، وقد استمر التقليد نفسه حتى سنة ١٨١٧ ، فكان الجراحون

فى هذا الميناء يرتدون أثناء تفشى الطاعون وقتذاك من لون اخضر وطرطور من اللون نفسه ، ويشبه هذا التقليد تقليدا آخر يقوم على أساس افتراض قوة خارقة لبعض الثياب ، فمتي لبسها المرء حصنته ضد الأمراض أو الأعداء .

ونجد أمثلة من هذا النوع يرد ذكرها فى كتب الطب القديمة والأساطير الشعبية ، وكذلك كتب التصوف ، واخيرا نراها فى بعض العادات الشعبية المتصلة بالسحر ، فيقول عبد الملك[1] بن زهر في كتاب الخواص المجربة :

من لطخ بشحم الأسد جميع بدنه هربت منه السباع ولم ينله مكروه ، وصوته يقتل التماسيح ، وإذا وضعت قطعة من جلده فى صندوق مع الثياب لم يصبها السوس — وذنبه إذا استصحبه إنسان لا يؤثر فيه حيلة محتال .

وقال هرمس : الجلوس على جلد الأسد يذهب المبواسير والنقرس .

وقال الطبرى : الاكتحال بمرارة الأسد يجلو البصر .

وبعض الكتب الخاصة بالسحر تنصح المرأة التى يبغضها زوجها أن تكتب حرزا على رق غزال وتحمله فى عضدها

---

(١) ابن زهر : الخواص المجرية .

أو ساعدها ، ومن أنواع هذه الأحراز والطلاسم التى تنصح بها هذه الكتب ما يكتب على جلد ذئب أو خروف .

وجاء فى كتاب سيرة سيف بن ذى يزن : « بما أن له حكيمة صانعة له بدلة من جلد الغزال ما يسلك فيها مارد ولا شيطان ، وأى من تعرض له من الجان » . وورد فى موضع آخر من هذا الكتاب : « اعلم يا كهين الزمان أنى ما قدرت أتقرب إليه لأنه لابس رق من جلد غزال ومطلسم بأسماء عظام وإن أراد جن أن يدخل يكون طالب خيانته يحرق لوقته وساعته » .

فى كتاب سيرة الظاهر بيبرس مواقف متعددة يرد فيها ذكر ثياب لها قوة خارقة نذكر منها الوصف الآتى :

« قال شيحة : يا حليم يا ستار . وإذا بسيدى المغاورى أتي له وقال له لا تخف يا شيحة خذ هذا البشت البسه وطر فإن الله نعم النصير .. فطار إلى أعلى مكان .. »

ومن نوادر شيحه مع سيدى المغاورى من قصة بيبرس أيضا أنه قال له : « خذ هذا البابوج وحط رجليك فيه وسر فإن الأرض لاتغوص بك وأنت لابسه وخذ هذه الطاقية وضعها على رأسك فإنها تخفيك »

ودخل وهو لابس الطاقية فرأى الحكيم وهو جالس والكلبوش على رأسه فخطفه من على رأسه .

ثم تقدم إليه ورفع القلنسوة من على رأسه فبان له دوايب على أكتافه سود مثل سواد الليل وأطول من ذنب الخيل — ونظر إلى خده فرأى عليه شالا أخضر يدل على أنه شريف ، ثم وضع القلنسوه على رأسه ثانيا فوجد مربوطا علي ذراعه قصبة من الفضة ، وهذه البدلة كان قد أعطاها له سيدى عبد الله المغاورى ، وهى تبان وكبوط والتبان مخيط بالكبوط ، يلبسه من صدره وله ستة وثلاثون زرا نحاسيا إذا زرر واحدا يكون الخدام قد رفعوه قدر ذراع حتى يتم الزراير فيرتفع ستة وثلاثين ذراعا . وإذا أراد النزول فيفك التزرير ، وكلما فك زرارا ينزل ذراعا حتى يصل إلى محله ، وإذا أراد أن يمشى طائراً فيكون النصف مزرراً والنصف بلا تزرير ويلعب برجليه فيسير وهو متعلق كما يسير الطير » .

ومن عجائب الثياب التى ورد ذكرها في إحدى القصص الشعبية وهى قصة حمزة البهلوان الوصف الآتى : « ثم إن عمر لبس ثوبا من الجلد المصقول اللامع وعلق به كثيرا من الأجراس

الصغيرة ووضع فوق راسه قبعة طويلة علق بها الأجراس وأخذ بيده دبوسا من الحديد » .

وتشبه ملابس سيدى المغاورى فى إكسابها الأفراد قوة خارقة ما ورد عن لسان ابن عبد اللطيف الشرجى [1] فى كتاب الصلات والعوائد أنه كان عند النجاشى قلنسوة إذا مرض أحدهم ووضعت على رأسه برىء .

ويقول المؤلف إن معاوية حم بالشام تحت دير لراهب من النصاري فخرج إليه الراهب فقال : ما تشتكى ؟ قال : محموم، فأعطاه برنسا فلبسه فسرى عنه ما كان يحسه ، فخرقه فوجد فيه ورقا مكتوبا فيه بعض الأسماء، ويروي أن قيصر ملك الروم كتب إلى عمر بن الخطاب أن بي صداعا لايسكن ، فأنفذ إليه قلنسوة، فلما وضعها على رأسه سكن ما به ، فلما رفعها عاد إليه الوجع فتعجب من ذلك وفتشها فإذا بها بعض الأسماء .

ويصف المقرى فى كتابه « نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب » .

---

(١) الشرجى (ابن عبد اللطيف) : ـ كتاب الصلاة والعوائد سنة ١٢٨٣ هـ .

(٢) المقريزي : ـ نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب .

«لبس أحد الفقراء بالقاهرة فيقول :(رأيت بجامع الفسطاط فى مصر فقيراً عليه قميص إلى جانبه دفاسة قائمة وبين يديه قلنسوة فذكرلى أنهما محشوتان بالبرادة وأن زنة الدفاسة أربعمائة رطل مصرية وزنة القلنسوة مائتا رطل ، فعمدت إلى الدفاسة فاخذتها من طوقها أنا ورجل آخر فأملناها بالجهد ثم أقمناها ولم نصل بها إلى الأرض،وعدت إلى القلنسوة فاخذتها من اصبع كان فى رأسها فلم أطق حملها فتركتها . . وكان يوم جمعة — فلما قضيت الصلاة ذهبت فى جملة من اصحابنا إلى الفقير فوجدناه لابسا تلك الدفاسة فى عنقه واضعاً تلك القلنسوة على رأسه فقام إلينا وإلي غيرنا ومشى كما يمشى أحدنا بثيابه ، فجعلنا نتعجب ويشهد بعضنا بعضا على ما رأي من ذلك .

وجاء عن الدميري [1] فى كتابه حياة الحيوان أن مسلمة بن عبد الملك لمـــا حاصر عمورية حصل له صداع فلم يركب فى الحرب ، فقال أهل عمورية للمسلمين : ما لأميركم لم يركب ؟ فقالوا : عرض له صداع ، فأخرجوا له برنسا وقالوا : ألبسوه له يزل عنه ما يجد ، فلبسه مسلمة فشفى ، ففتشوه فلم يجدوا فيه

---

(١) الدميرى : — حياة الحيوان .

شيئاً ثم فلقوا إزاره فإذا فيه بطاقة مكتوب فيها هذه الآيات :
« بسم الله الرحمن الرحيم ، ذلك تخفيف من ربكم ورحمة .
بسم الله الرحمن الرحيم ، يريد الله أن يخفف عنكم ، وخلق
الإنسان ضعيفاً . بسم الله الرحمن الرحيم الآن خفف الله عنكم
وعلم أن فيكم ضعفا . بسم الله الرحمن الرحيم حم عسق ،
بسم الله الرحمن الرحيم ، إذا سالك عبادي عنى فإنى قريب
أجيب دعوة الداعى إذا دعان . بسم الله الرحمن الرحيم ألم تر
إلى ربك كيف مدالظل ولوشاء لجعله ساكنا بسم الله الرحمن الرحيم
وله ما سكن فى الليل والنهار وهو السميع العليم » .

وفى كتاب أحمد جلال الدين السكترى « نور الحدق
فى لبس الخرق » :

« إن بعض المشايخ أعطوا لجعفر الخالدى قلنسوة فيقول
جعلتها على رأسى ثم خرجت من البلد فجزت على اجمة فخرج
إلى السباع فكانوا يتقربون منى يتذللون فتحيرت ورجعت
إلى أمري فإذا هم يفعلون ذلك بقلنسوة الشيخ . وقال بعض
المشايخ خرقة الشيخ للفقير وقار ووقاية ، وفى هـذا تحريض
علي خدمة الصالحين ، نفعنا الله بهم اجمعين » .

ومن العقائد الشعبية التى كانت شائعة منذ القدم أنه من كتب سورة « البلد » على ثوب أثار فى النفوس الهيبة والاحترام، ولو دخل وهو لا بسه علي سلطان قربه إليه وقضى حوائجه. وكما تشيع فى المعتقدات الشعبية القديمة أن هناك قوى خيرة تتقمص فى ثنايا الثياب فتكسب من يرتديها نفوذاً وسيطرة خارقة كذلك تزعم العقائد الشعبية ان هناك قوى ضارة كأثر الثوب الملون بالنيلة علي المرأة الوالدة، وهذه القوى الضارة قد ترتدى الثياب أو تتخللها وتنفذ إليها الأمر الذى يضطر الشعبيين إلى الاستعانة بالأحجبة والأحراز وبعض أنواع الحلي والتمائم التى قد تتخذ مظهر الحسد أي العين او المشاهرة أو العكوس والانتكاس وما شاكل هذا من تغييرات شعبية تعبر فى مجموعها عن الأثر الضار لتلك القوى، فمن المعتقدات العربية القديمة ان طى الثياب يرجع إليها أرواحها، وإن الشيطان إذا وجد ثوبا مطويا لم يلبسه وإذا وجده منشورا لبسه [1].

وكان التقليد يقضى بأن يبخر فى هذه المناسبة بعض الملابس

---

(١) الشواهد والأعلام في سنن خير الأنام.

من الطاقية او الطربوش أو المنديل ، وكانت فيما مضى تخاط أحجبة فى أرجل سراويل الرجال لمنع العين ، وكان كثيرون من الأجانب المستوطنين فى مصر يضعون اعينا زجاجية فى جيوب ملابسهم لمنع العين أيضاً .

ولو رجعنا إلى كثير من الزخارف التي تطرز على الملابس الشعبية لرايناها تتخذ صفة الحجاب سواء فى آشكالها الهندسية أو فى الحليات التى تضاف إليها كالأزرار الصدفية أو المعدنية التي ليست بذات غرض فى بعض الثياب سوى الزينة .

ويتضح لنا أيضا أن كثيراً من المصاغ الشعبي يتخذ هو الآخر صفة الحجاب والحلى فى الوقت نفسه ، فالصفا والبرق الذى كان يعلق فيما مضى فى الشعر والضفائر يعتبر بمثابة حجاب أو حرز لمنع العين كخصلات الشعر المصنوعة من خصل صوف أحمر ، فالغرض منها جلب العين وشغلها عن حسد جمال الشعر ووفرته .

* * *

تبين ممـا تقدم ان الثياب الشعبية تتخذ مكانها فى الأساطير والخرافات والأوهام وما قد يثيرنا من عقائد بعيدة عن النطق والواقع فتبدوا كما لو كانت صادرة من عالم آخر . ومهما شعرنا

بالنفور من مثل هذه العقائد ، ومهما سخرنا من مظهرها الساذج ، فإنها تعطينا صورة واضحة عن بعض التقاليد التى تحيط بأزيائنا الشعبية فى الأزمنة الماضية .

فالأزياء كما سبق أن أوضحنا ليس الغرض منها كساء الأبدان ، فحسب ولكن لها جانبا آخر يرتبط بالخيال الشعبى ، وهو جانب روحانى يتصل بالإحساسات الخفية فتاريخ الشعب وأمانيه المستقبلة كانت تسجل فيما مضى فى الحضارات القديمة على ثياب . هذا بالنسبة إلى الأمانى العظيمة والمستويات الروحانية الرفيعة ، أما الرجل الشعبى فهو يتلفح بخرافاته واوهامه التى تكشف أحيانا عن قيم نادرة تخدعنا مظاهرها المنفرة فننبذها على الرغم من أصالتها وسعة معانيها .

وربما تسنى لنا فى ختام هذا البحث إدراك بعض ما تخفيه الأزياء الشعبية من معانى تظهر صلة بعض الثياب الشعبية القائمة فى الوقت الحاضر بالأساطير القديمة فكأنها سجل تاريخى يربط بين الماضى والحاضر . ونختار لهذا تحليل يصادر الثوب الشعبى الذى نوهنا عنه فى صفحة ٥٩ من هذا الكتاب فهذا الثوب الذى ترتديه أعرابيات كفر صقر بالشرقية يشبه الجلباب الأسود الذى يشيع لبسه فى مختلف أنحاء الريف المصرى ولكنه يختلف عنه

فى طريقة تفصيله وفى دقة تطريزه فالأكمام في هذا النوع من الثياب متناهية فى الطول ، تبدأ ضيقة عند الكتف ثم تتسع تدريجيا حتى إذا مدت الذراع فى محاذات الكتف فإن طرف الكم المتدلى يكاد يصل إلي الأرض . . وهكذا تبلغ فتحة الكم درجة متناهية فى السعة والطول .

ويخيل للناظرين أن الأعرابيات فى ثيابهن هذه ذوات أجنحة طويلة يرفرفن بها في أثناء سيرهن حين يحركن أذرعهن . . .

ومما يزيد الاهتمام بطريقة تفصيل هذا الثوب أن له نظائر فى جهات عربية أخرى ، ويرجع تاريخه فى مصر إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر . غير أنه أبيض لا أسود ، وأنه من الكتان الطبيعى لا من القطن ، وأن تطريزه أرق وأحكم من النموذج الحديث ، أما الأكمام فمفصلة بالكيفية نفسها أو بما يقرب منها ، ومن اليسير إدراك الصلة الوثيقة بين الثوبين . ويتضح عند فحص الشكل العام لهذا الثوب الكتاني القديم أنه يناظر أيضاً ثوبا ترتديه راقصة رسمت على شقفة خزف يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمي . ونلاحظ في هذا الرسم أن الجلباب أصبح قميصا قصيرا مشقوقا من الأمام ، يشبه القفطان وأن الكمين يطبقان فيه على الذراعين من الكتف حتى المعصم ثم يتدليان من المعصم حتى يكادا يصلان

إلى الأرض . ويبدوا أن الثوب الممثل علي الشقف الفاطمى ظل يستخدم زيا للراقصات حتى القرن التاسع عشر ، في عدد كبير من الرسوم التى تمثل مظاهر الحياة المصرية خلال القرون : السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر نلاحظ أن منها ما يمثل الراقصات فى ثياب تشبه النموذج الفاطمى ، ولو أردنا مواصلة بحثنا والرجوع إلى مصادر أقدم من هذا المثال الأخير ، لا نجد أمامنا سوى رسوم قبطية نسجت على أقمشة صوفية يرجع تاريخها إلى القرن السادس أو القرن الثامن الميلادى — فهناك رسوم كثيرة علي هذه الأقمشة القديمة تمثل الراقصات وعليهن ما يشبه الشال او الطرحة تكسو به الراقصة كتفيها ، ثم تلفه على ذراعيها عند العضد .

ويتدلى طرفا الشال من كل ذراع حتى يصلا إلي الأرض تقريبا . وبفحص عدد كبير من أشكال الراقصات الممثلات بهذه الكيفية يتضح لنا أنه من الجائز أن ترمز (دلايات) شيلان الراقصات إلى أجنحة ، فكأن الراقصات يرفرفن بأجنحتهن .

إننا نري فى أحد التوابيت الفرعونية بالمتحف المصرى لوحة تمثل إيزيس مرتدية ثوبا من الريش وهى باسطة ذراعيها فكأنهما جناحان من الريش يتدلى كل منها حتى يكاد يصل إلى الأرض .

ويشبه الطرف المدبب لكل جناح الطرف المدبب لكم الثوب الشعبي فى الشرقية [1] ، كما أن هناك صلة وثيقة بين الثوب الريشى الممثل فى هذا الرسم الفرعونى وبقايا ثياب يرجع تاريخها إلى العهد الإسلامي فى مصر عليها نقشة الريش نفسها .

والزخارف التى نراها شائعة فى غالبية شيلان القرويات فى الريف المصرى وتمتاز بألوانها الزاهية البراقة تتخذ فيها الزخارف شكل الريش فى تموجه ، وتظهر أوجه التقارب جلية واضحة بين النماذج الفرعونية والإسلامية والشعبية إلى حد لا نستبعد معه استمرار التقاليد القديمة حتى يومنا هذا . ولعل فكرة الثياب الريشية أو المجنحة مرتبطة بأسطورة إيزيس التى تتخذ شكل طائر وتجول باحثة عن أشلاء اوزيريس فى مختلف أرجاء البلاد ، فهى تطير بين المشرق والمغرب لتجمع أعضاء هذا الجسد وتبعث فيها الحياة من جديد . . فإذا مثلت إيزيس المجنحة في تابوت الميت فإنما مثلت لتدل على احتضانها جثمانه وبعث الحياة فيه من جديد .

وترمز إيزيس المجنحة وتحليقها وهى فى هيئة طائر على وادى

(١) أنظر شكل (٧)

النيل إلى اتحاد البلاد وجمع شملها — واتخذت أسطورة إيزيس مظهراً جديداً على مر العصور حتى تسربت إلى القصص الشعبي ، ولا سيما فى قصه بسيف بن ذي يزن ، إذ نرى البطل يحاول جمع شمل بلاد عديدة وتوحيد كلمتها ، فمع أن منشأه اليمن فهو يعيش فى مصر ، واسم إحدى زوجاته جيزة ثم يتزوج من الكمرون فينضم تحت لوائه أقطابها ، ويتزوج فتاة موطنها قرب جبال القمر عند منابع النيل فينجب منها طفلا يسميه مصر ، ولكن لا تلبث هذه الزوجة الأخيرة أن تهرب إلي موطنها الأصلى مصطحبة معها طفلها مصر .

ويقوم البطل بعدئذ بمغامرات طويلة ونضال مرير لاسترداد زوجته وابنه وإخضاع بلادها وقومها . . . ثم لا يكاد البطل يصل إلى بلاده حتي يستعين به ملك الفرس فيخوض غمار حروب دامية يعاونه فيها ابنه نصر .

ويمكن ان نستخلص من هذه الأمثلة فى القصص الشعبي ، ومن الشيلان الشعبية المحلاة بزخارف على هيئة ريش ، أن الثوب الشعبي ذا الأكمام التى تشبه أجنحة الطائر يرمز إلي أسطورة المراة التى تتخذ مظهر الطائر لتبعث الحياة وتضمد

الجروح وتجمع شمل البلاد . إنما هى شعار القومية التى تملأ قلوب الناس وتشد عزائمهم .

فالقروية بلبسها ما يحاكى الريش أو الأجنحة إنما تدل على أنها ستطير هى الأخرى إلى منابع نيلها وتحمى ارضها وتطير إلى المشرق والمغرب لتجمع الكلمة وتوحد الصف وتبشر الحياة



مراجع الكتاب

١ — ابن زهير : الخواص المجربة .
٢ — ابن سيرين : منتخب الكلام فى تفسير الأحلام .
٣ — ابن شاهين : رسالة فى علم الطب النافع للأبدان الطبيعية الإنسانية سنة ١١٥٠ هـ .
٤ — أبى شعر (دواد) : تحفة الإخوان فى حفظ صحة الأبدان سنة ١٨٨٣ .
٥ — الدميرى (كمال الدين) : حياة الحيوان .
٦ — الشرجى (ابن عبد اللطيف) : الصلات والعوائد سنة ١٢٨٣ هـ .
٧ — الكتركى . نور الحدق فى لبس الخرق .
٨ — القوصى (أحمد محمد) : جريدة الأستاذ سنة ١٨٩٢ .
٩ — المقرى : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب .
١٠ — النابلسى (عبد الغنى) : تعطير الأنام فى تعبير المنام .
١١ — أمين (قاسم) : المرأة سنة ١٩١٢ .

١٢ — حسن (على إبراهيم) : تاريخ المماليك البحرية سنة ١٩٤٨ .
١٣ — ر . ص : قطائف اللطائف ـ مطبعة التأليف سنة ١٨٩٤ .
١٤ — زكى (عبد الرحمن) : التاريخ الحربى لعصر محمد على سنة ١٩٥٠ .
١٥ — عمر (محمد) : حاضر المصريين سنة ١٩٠٢ مطبعة المقتطف .
١٦ — كلوت (أ . ب) : لمحة عامة إلى مصر سنة ١٨٤٠ .
١٧ — مبارك (علي) : الخطط التوفيقة .
١٨ — نديم (عبد الله) : جريدة الأستاذ سنة ١٨٩٢ (الجزء الرابع) .
١٩ — : الشواهد والأعلام فى سنن خير الأنام .
٢٠ — : ألف ليلة وليلة .
٢١ — : سيرة الظاهر بيبرس .
٢٢ — : سيرة سيف بن ذى يزن .
٢٣ — : قصة حمزة البهلوان .
٢٤ — : مجلة الأرغول سبتمبر سنة ١٨٩٤ .

٢٥ — Cline. W., Note on the people of siwah — Paris Geuthner 1956.

٢٦ — Moeurs usages et costumes de tous les pays peuples du monde — Paris — Pesron 1848

٢٧ — Wolker. J., Folk medicine in modern Egypt — 1934

٢٨ — Lane. E.W., The modern Egyptians- 1836



المكتبة الثقافية

تحقق اشتراكية الثقافة

صدر منها للآن

١	الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين	للأستاذ عباس محمود العقاد
٢	الإشتراكية والشيوعة	للأستاذ على أدهم
٣	الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى	للدكتور عبد الحميد يونس
٤	قصة التطور	للدكتور أنور عبد العليم
٥	طب وسحر	للدكتور بول غليونجى
٦	فجر القصة	للأستاذ يحيى حقى
٧	الشرق الفنان	للدكتور زكى نجيب محمود
٨	رمضان	للأستاذ حسن عبد الوهاب
٩	أعلام الصحابة	للأستاذ محمد خالد
١٠	الشرق والإسلام	للأستاذ عبد الرحمن صدقى
١١	المريخ	للدكتور جمال الدين والدكتور محمود خيرى
١٢	فن الشعر	للدكتور محمد مندور
١٣	الاقتصاد السياسى...	للأستاذ أحمد محمد عبد الخالق
١٤	الصحافة المصرية	للدكتور عبد اللطيف حمزه

١٥ — التخطيط القومى ... ... للدكتور إبراهيم حلمى عبد الرحمن
١٦ — اتحادنا فلسفة خلقية ... للدكتور ثروت عكاشة
١٧ — اشتراكية بلدنا ... ... للأستاذ عبد المنعم الصاوى
١٨ — طريق الغـد ... ... للأستاذ حسن عباس زكى
١٩ — التشريع الإسلامى وأثره فى الفقه الغـربى للدكتور محمد يوسف موسى
٢٠ — العبقرية فى الفن ... ... للدكتور مصطفى سويف
٢١ — قصة الأرض فى إقليم مصر للأستاذ محمد صبيح
٢٢ — قصة الذرة ... ... للدكتور إسماعيل بسيونى هزاع
٢٣ — صلاح الدين الأيوبى بين شعراء عصره وكتابه للدكتور أحمد احمد بدوى
٢٤ — الحب الإلهى فى التصوف الإسلامى للدكتور محمد مصطفى حلمى
٢٥ — تاريخ الفلك عند العرب... للدكتور إمام إبراهيم أحمد
٢٦ — صراع البترول فى العالم العربى للدكتور أحمد سويلم العمرى
٢٧ — القومية العربية ... ... للدكتور أحمد فؤاد الأهوانى
٢٨ — القانون والحياة ... ... للدكتور عبد الفتاح عبد الباقى
٢٩ — قضية كينيا ... ... للدكتور عبد العزيز كامل
٣٠ — الثورة العرابية ... ... للدكتور احمد عبد الرحيم مصطفى
٣١ — فنون التصوير المعاصرة للأستاذ محمد صدقى الجباخنجى
٣٢ — الرسول فى بيته ... ... للأستاذ عبد الوهاب حمودة
٣٣ — أعلام الصحابة (المجاهدون) للأستاذ محمد خالد
٣٤ — الفنون الشعبية ... ... للأستاذ رشدى صالح
٣٥ — إخناتون ... ... للدكتور عبد المنعم أبو بكر
٣٦ — الذرة فى خدمة الزراعة ... للدكتور محمود يوسف الشواربى

٣٧ — الفضاء الكونى ... ... للدكتور محمد جمال الدين الفندى
٣٨ — طاغور شاعر الحب والسلام للدكتور شكرى محمد عياد
٣٩ — قضيـة الجلاء عن مصر ... للدكتور عبد العزيز رفاعى
٤٠ — الخضراوات وقيمتها الغذائية والطبية للدكتور عز الدين فراج
٤١ — العدالة الاجتماعية ... ... للأستاذ المستشار عبد الرحمن نصير
٤٢ — السينما والمجتمع ... ... للأستاذ محمد حلمى سليمان
٤٣ — العرب والحضارة الأوربية ... للأستاذ محمد مفيد الشوباشى
٤٤ — الأسرة فى المجتمع المصرى القديم للدكتور عبد العزيز صالح
٤٥ — صراع على أرض الميعاد ... للأستاذ محمد عطا
٤٦ — روّاد الوعى الإنسانى... ... للدكتور عثمان أمين
٤٧ — من الذرة إلى الطاقة ... ... للدكتور جمال الدين نوح
٤٨ — أضواء على قاع البحر ... ... للدكتور أنور عبد العليم
٤٩ — الأزياء الشعبية ... ... للأستاذ سعد الخادم

المكتبة الثقافية

٧٤

فلسفة الجمال

الدكتورة أميرة حلمي مطر



أول ديسمبر ١٩٦٢


الناشر
دار القلم
١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة
ت ٥٥٠٣٢ — ٧٧٧٤١

مقدمة

من نعم الله على الإنسان أن خصه بتمييز الجمال . فمن منا لم يحسه أو يره ... وهو حولنا وفى كل مكان.. .
فى لوحات الطبيعة الرائعة ، فى نفحات الشعراء ولمسات المصورين . . بل فى باطن النفوس يتلألأ مجتذبا حبنا وإعجابنا . . لقد تغنى به الشعراء منذ أقدم العصور وامتلأت به نفوس الملهمين والمبدعين ، وحار فى تصويره الناس . فمن قائل إنه من عند الله جل شأنه ، ومن قائل إنه من وحى الشيطان . . . ولكنه على كل الأحوال مشكلة دائمة .

والمعروف أن الجمال قيمة وهدف يسعى الفنان إلى أن يضمنه فنه ويحققه فى إنتاجه . ولكن الفيلسوف لا يلبث أن يشارك بفكره عمل الفنان ، ذلك لأنه القيّم لهذا العمل المحلل لما ينطوى عليه من أهداف .

ففلسفة الجمال لا تملى على الفنان المبدع شروط إبداعه ،

وإنما تستخلص هذه الشروط ، شأنها شأن المنطق ، لا يفرض على العالم قواعد تفكيره وإنما يستمدها منه . أى أن صلة فلسفة الجمال بالفن هى بمثابة صلة المنطق بالنظرية العلمية . وكذلك نجد أن فلسفة الجمال ، هى هذا الفرع من فروع الفلسفة الذى يعنى بدراسة تصورات الإنسان عن الجمال وإحساسه به وأحكامه عليه .

ولكنها فى سبيل تحقيق هذه الغاية لابد لها من أن ترجع إلى الفن . مقياس وعى الإنسان بالجمال والمنظار الذى به تستقيم رؤيته الجمالية .

على هذا النحو إذن تتصل فلسفة الجمال ، بتاريخ الفن وبفلسفته ، ولكنها تختلف عنهما حيث إنها لا تقف عند حد البحث فى تصنيف الأعمال الفنية أو تحديد خصائصها ومميزاتها أو تعمد إلى تحقيق نسبتها وتاريخها كما أنها لا تتدخل شأن فلسفة الفن فى تفاصيل عمل الفنان بل تتجاوز هذه الأمور إلى محاولة البحث فى الإحساس بالجمال وفى تقدير شروط تحققه وإبداعه .

ولذلك اتجهت فلسفة الجمال فى العصر الحديث إلى البحث فى الإحساس بالجمال وعرفت باسم « الاستطيقا »

Aesthetics Esthétique فى اللغات الأوربية أى علم الإحساس وأدرجت فى لغتنا العربية باسم علم الجمال .

ورغم المحاولات المختلفة التى حاولت استخدام المناهج التجريبية ، ورغم التمسك بالنظرة العلمية والموضوعية فى دراسة الإحساس الجمالى وشروط تحقق الجمال ، إلا أن استقلال علم الجمال عن الفلسفة ليس بأكثر من استقلال علم الأخلاق أو المنطق عن الفلسفة حتى اليوم ، وما زال ثالوث القيم الخالدة ، الحق والخير والجمال هو محور أبحاث الفلسفة .

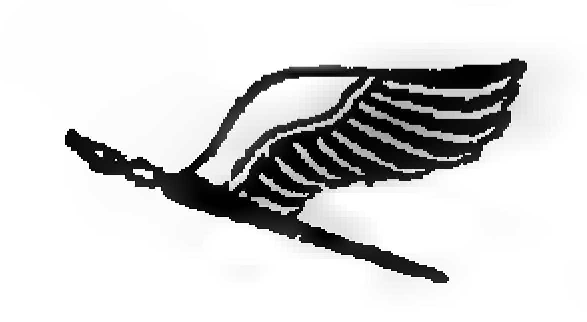
من أجل هذا كان من الطبيعى بعد أن حاولنا إشراك القارىء معنا فى النظر الفلسفى إلى الجمال وعرض أهم قضاياه أن نختتم المطاف بوقفة عند صلة الجمال بقيم الحق والخير . وبديهى أن تتصل هذه القيم بعضها بعضا حيث إنها جميعا قيم إنسانية غايتها تنظيم حساسية الإنسان وترتيب فكره وإرتقاء فعله على السواء .

وهدفنا فى النهاية من كل بحث فلسفي هو أن نعى تلك القيم التى نلتزم بها فى تفكيرنا وسلوكنا وإحساسنا ، بل أن نعيد النظر إليها على ضوء واقعنا وحياتنا وتطورها بقدر ما تتطور وترتقى هذه الحياة ، إذ من المستحيل أن يغير الإنسان فى الطبيعة ولا يغير جوهر نفسه .

وأخيرا فقد لا يجد القارئ ما كان يرجوه من يسر أو جمال يوحي به عنوان هذا الكتاب ، خاصة أننا قد سمحنا لأنفسنا بالإفاضة فى الأمثلة التى استقيناها من تاريخ الفلسفة . وأكثرنا من الإشارة إلى أعظم قدماء الفلاسفة ، أفلاطون وأرسطو ، اللذين توجا أعلى قمم الفكر الإنسانى . . .

لكن هذا هو شأن الفلسفة قديمها جديد لا يبلى ومشكلاتها خالدة تتجدد فى كل عصر وزمان .

مايو سنة ١٩٦٢



الفلسفة والجمال

لو سألت الفلاسفة ودارسى الفلسفة أن يحددوا موضوع علمهم لوجدت اختلافا بينا فى إجاباتهم ، ذلك أن شأن الفلسفة ليس كشأن غيرها من العلوم التى تعنى بدراسة ظواهر ملموسة معينة ، كما أن تحديد موضوع الفلسفة هو مشكلة من مشاكل الفلسفة ذاتها وهو موضوع من أبحاث التفلسف العديدة .

على أنه مهما تباينت تفسيرات الفلسفة ، فهناك رأى يكاد يكون موضع الاتفاق ، وهو الرأى القائل بأن الفلسفة هى محاولة لتحديد علاقة الإنسان بالوجود .

ونقطة البداية فى تحديد هذه العلاقة هى فكرة الإنسان عن نفسه ، ففى ثنايا كل مذهب فلسفى توجد هذه النظرة ، نظرة الإنسان إلى نفسه ورجعته إلى ذاته كى يستخلص معنى وجوده ومعانى الوجود حوله .

كذلك يمكن أن نقول إن الفلسفة قد بدأت بالقول المأثور الذى جعله سقراط شعار فلسفته : « إعرف نفسك » ، وكما يقول القرآن الكريم « وكانَ الإنسانُ أكثر شىء جدَلا » .

ولقد سلك الإنسان فى سبيل هذه المعرفة بنفسه شتى السبل . وتعددت به مناهج البحث وازداد الخلاف باختلاف المواقف الفلسفية على مر الأزمان والعصور . ومنذ فجر الفلسفة ظهر لسقراط أن الإنسان ظاهرة فريدة فى نوعها فمعرفته لا تتساوى بمعرفة باقى الكائنات والموجودات الطبيعية لذلك فقد هاجم طرق الملاحظة التى كان السابقون على عصره قد لجأوا إليها فى فلسفتهم الطبيعية ، وأعلن أن على الإنسان أن يتوسل إلى معرفة ذاته بغير هذه الوسائل ، عليه بالتأمل وبالجدل العقلى الذى يدخله فى تجربة مباشرة مع غيره وباتصال العقول بعضها ببعض يكتشف جوهر الإنسان وحقيقته .

غير أن العقل لم يلبث أن تخلى عن دوره فى الكشف عن جوهر الإنسان ، فقد استمعت فلسفة العصور الوسطى لنداء الوحى وأعلن آباء الكنيسة فى أوروبا أن العقل قاصر عن اكتشاف الحقيقة ، ومن ثم فالوحى و «النعمة الإلهية» هما سبيل الإنسان إلى معرفة ذاته .

وبدأت العصور الحديثة بالثورة الكوبرنيقية التى انتشلت الإنسان وعالمه من مركز الكون وطوحت به ذرة وسط عدد لانهائى من الذرات الكونية وجاء علم الحياة ثم علم النفس بفيض جديد من النظريات التى غيرت كثيراً فى فهم الطبيعة البشرية ،

وبتقدم علم الاجتماع ظهر للإنسان أنه لكى يعرف ذاته فعليه أن يعرف المجتمع والتاريخ الإنسانى بأجمعه . وهكذا حقق تقدم العلوم مجالا واسعاً مرموقا فى أفق الفلسفة .

على أننا لو تخلينا عن التمسك بوجهة نظر ، محدودة بنظرية علمية واحدة عند تفسيرنا للغز الإنسان لوجدنا أن أيسر سبيل إلى معرفة عالمه هى النظر فى مظاهر نشاطه المختلفة وذلك بتحليل سلوكه وفكره والبحث فى فنه وعلمه .

وعالم الإنسان هو شبكة من الرموز ، فاللغة والعلم والفن والأساطير كلها رموز تعبر عن حقيقته، حتى الموجودات الفيزيقية تتحول إلى رموز فى فكر الإنسان بفضل هذه القدرة التى تميز بها . يقول إيبكتيتوس الفيلسوف العبد «ليست الأشياء فى ذاتها خيراً ولا شراً ، وإنما الذى يخيف الإنسان منها هو أفكاره وتصوراته عنها . » .

وكذلك أمكن لكثير من الفلاسفة المعاصرين أن يعرفوا الإنسان بأنه الحيوان القادر على خلق الرموز .

وليس التعبير الفنى إلاوسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان. بل لعل الرموز الفنية من أبلغ الرموز دلالة على نفسية الإنسان وعلى حضاراته .

فقد يزدهر فن من الفنون أو قد يندثر نتيجة لتفاعل عوامل حضارية وفكرية معينة تسود فى عصر من العصور . مثال ذلك ازدهار فن الدراما والمسرح فى عصر الديمقراطية اليونانية التى تحققت فى « أثينا » فى القرن الخامس ق . م .

ومن جهة أخرى قد تتدخل عوامل معينة فى تحديد الذوق الجمالى لعصر من العصور ، فثمة عوامل قد دفعت المصريين القدماء لبناء المسلات، والأهرامات وثمة عوامل أخرى قد تدخلت فى طريقة تزيينها وزخرفتها وليست كل هذه العوامل بمعزل عن ظروف الحياة الإنسانية المحيطة بهـا ، بل إن ارتباطها بواقع الحياة الاجتماعية أمر بالغ الوضوح .

وإذا صح أن الجمال ظاهرة لا تخطئها التجربة الإنسانية ، إلا أنه قد أصبح من أهم مشاكل الفلسفة ، وعلى الرغم من أن فى الإحساس الجمالى والتذوق الفنى ما يمكن أن يعد عاملا مشتركا بين الجميع ، إلا أنه عند مجرد محاولة تفسير الفن أو تعريف الجمال تتملكنا الحيرة من تباين الآراء واختلاف التفسيرات .

وقد تساءل الفلاسفة عن السر فى تلك النشوة التى يبعثها الجمال فى النفس الإنسانية ، وعنى المفكرون بتفسير حقيقة الفن وقدموا نظريات لا حصر لها ، ومن مجموع هذه الأبحاث نشأت

فلسفة الجمال التى مرت بأطوار مختلفة حتى أصبحت اليوم علما من العلوم الفلسفية ، يعرف بعلم الجمال أو الاستطيقا .

وكلمة الاستطيقا مستمدة من اللفظة اليونانية «أيسثيزس» التى تعنى الأدراك الحسى .

والإدراك الحسى عملية تدخل فى الإحساس بالجمال ، ولكن ليس كل إدراك حسى هو إحساس بالجمال ، لأن الإحساس بالجمال يفترض تصوراً معيناً للجمال وتمييزاً لتلك الأشياء التى نصفها بأنها جميلة ، أما تلك التى نجردها من هذه الصفة أو نصفها بالصفة المضادة للجمال فننعتها بالقبح . وهكذا نجد أن موضع علم الجمال أو الاستطيقا ، هو البحث فى الأحكام التى تتعلق بالأشياء الجميلة ، فهو بهذا المعنى علم معيارى موضوعه القيم والمعايير التى يبنى عليها هذا النوع من الأحكام .

وليس معنى هذا أن عالم الاستطيقا هو المكلف بفرض القواعد التى يجب على الفنان أن يلتزمها فى إنتاجه الفنى ، أو أنه يشترط للجمال شروطاً معينة ، وإنما هدف عالم الاستطيقا كهدف عالم المنطق الذى لا يفرض على العلماء قواعد تفكيرهم وإنما يكتفى بتحليل خطوات تفكيرهم العلمى . كذلك فالإستطيقى لا يشترط للجمال شروطاً وإنما هو الذى يسأل ويحلل لماذا يشترط الناس.

شروطاً معينة لكي يتوافر الجمال فى موضوع معين .

وعالم الاستطيقا لا ينبغى له النظر فى أساليب الإنتاج الفنى بل ينصرف اهتمامه إلى البحث فى التذوق الفنى . وفى هذا تختلف فلسفة الجمال أو الاستطيقا عن فلسفة الفن ، لأنها لا تتدخل فى تفصيلات عمل الفنان وإنما تبحث فى الإحساس الفنى أو الإحساس الجمالى عند الإنسان وعند الفنان .

ويبدو أن التداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن أمر واضح ، إذ لابد لدارس الاستطيقا من أن يرجع إلى الأعمال الفنية ذاتها، ولابد أن تستقيم أحكامه عنها حتى يمكن الوصول إلى تحديد مفهوم صحيح للجمال وتوضيح تعريف كلى للفن .

ونظرية الفن بالنسبة لفلسفة الجمال هى بمثابة النظرية العلمية بالنسبة لفلسفة العلوم ، وكذلك يمكن أن نعد تاريخ الفن بمثابة تاريخ الوعى الجمالى عند الإنسان ، أما النظرية الاستطيقية فإنما هى التحليل الفلسفى لهذا الوعى .

والجمال فضلا عن ذلك ظاهرة ندركها فى الطبيعة ، ولكن الجمال الطبيعى لا يكتسب قيمة استطيقية إلا من خلال عين الفنان المدربة ، فالجمال الذى ندركه فى الطبيعة هو الجمال الذى يظهر للعين العادية ، مثله مثل الحقيقة التى تظهر لنا فى الإدراك العادى عن الموجودات الطبيعية ، ولكن النظرة العلمية ، سرعان ماتغير

من هذا الإدراك فتظهر لنا حقيقة أخرى تقوم على التفسير العلمى .

ويتضح لنا أيضا أن الفن هو وسيلة الإنسان للتعبير عن الجمال ، كما أن شرط تقدير الجمال هو الرجوع إلى القيم والمقاييس التى تهدف الاستطيقا إلى تحديدها ، وبعبارة أخرى أصبح البحث فى الفن هو لب المشكلة فى فلسفة الجمال .

وقد يتساءل القارئ عما إذا كانت الاستطيقا وليدة العصور الحديثة أو هى علم قديم ؟ والإجابة عن هذا السؤال إنما تتوقف على فكرة السائل عن هذا العلم والتعريف الذى يختاره له .

ففى النصف الأخير من القرن الثامن عشر ، تبلورت مشكلة الجمال عند الفلاسفة فى البحث عن منطق للخيال الفنى يقابل منطق التفكير العقلى ، وأطلق المفكر الألمانى « باومجارتن » لفظة الاستطيقا على هذه الأبحاث .

وأصبحت الاستطيقا منذ ذلك التاريخ علما فلسفيا موضوعه البحث عن منطق الخيال أو المعرفة الغامضة التى توجد فى الفن وتقابل المعرفة العلمية .

ولما كان البحث فى الخيال الشعرى والفنى على العموم بحثا جديدا فى تاريخ فلسفة الجمال ، فقد ذهب بعض المؤرخين

لهذا العلم إلى القول بأن الاستطيقا لم تنشأ إلا بعد استكمال تصور واضح للخيال الفنى .

والواقع أن الاستطيقا التى استقلت عن الفلسفة حين حددت لنفسها منهجا خاصا فى القرن الثامن عشر ، لم تكن سوى امتداد لفلسفة الجمال التى كانت مثار اهتمام الفلاسفة منذ عصر اليونان ، ومنذ تساءل أفلاطون وأرسطو عن حقيقة الفن وعن معانى الجمال ، وصاغا نظرياتهما التى ما زالت تشغل فكر الباحثين فى الاستطيقا حتى يومنا الحاضر .

ففلسفة الجمال قديمة قدم التفكير الفلسفى ، كما أن مشكلة الجمال هى قبل كل شىء مشكلة فلسفية رغم محاولة حل هذه المشكلة فى العصور الحديثة بالطرق العلمية والمناهج التجريبية .

ولقد سادت فى الفلسفة القديمة النظرية الأفلاطونية التى أكدت ارتباط الجمال بالحقيقة . فقد كان إدراك الحق وإرادة الخير وحب الجمال كلها وسائل تهدف فى النهاية إلى بلوغ حقيقة مثالية مقدسة . وبمعنى آخر كان الخير والجمال قيمتين تنسبان للحقيقة المطلقة التى تسعى الفلسفة إلى بلوغها .

ومن جهة أخرى فقد غلب الاتجاه العقلى على هذه الفلسفة عموما ، فلم يكن ممكنا مع هذا الاتجاه أن تسود نظرية تقصر

تقدير الجمال على مجرد الإدراك الحسى أو الخيال الشعرى بل كان لابد للفن المثالى من أن يتجاوز بعث اللذة الحسية ، فيوجه النفس نحو الخير . ويوحى الى الإنسان بالحق .

والتداخل بين الاستطيقا والفلسفة فى العصور الحديثة واضح ، ذلك أن الفلسفة كما توجه الاستطيقا فإنها بدورها تستضىء بنظرياتها وأبحاثها فى حل كثير من مشكلاتها الغامضة ، لاسيما فيما يتعلق بنظرية المعرفة وتفسير الرموز وعلم الدلالات وهو من أحدث أبحاث النطق والابستمولوجيا ويتضح هذا الاتصال أيضا اذا استعرضنا تطور الاستطيقا وتلونها ألوانا مختلفة باختلاف المواقف الفلسفية التى تسود فى العصور المختلفة . فثمة استطيقا مثالية صاحبت نشأة المذهب المثالية التالية على « كانط » فى الفلسفة الألمانية منذ بداية القرن التاسع عشر .

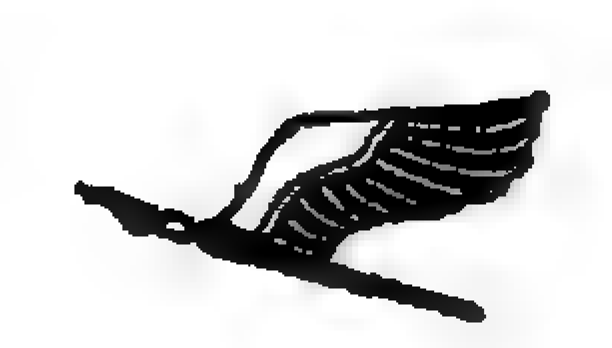
ولكن مالبثت الاستطيقا أن تبينت مناهج العلوم التجريبية فى حل مشكلاتها فظهرت استطيقا تجريبية كانت رد فعل للمذاهب المثالية السابقة .

ولقد استفادت الاستطيقا من مشاركة علماء الفزيولوجيا وعلماء النفس وعلماء الاجتماع وأمدهـــا نقاد الفن بفيض عظيم

من النظريات والآراء التى لا تستمد من عقل الفيلسوف ولا تجربة العالم .

تلك النظرات والآراء التى تكون خلاصة تجربة الفنان وهى المصدر الأول الذى تستقى منه فلسفة الجمال أصولها وأساس بنيانها .

ويمكننا الآن أن ننتقل إلى البحث فى الصلة القائمة بين الحياة الفنية وفلسفة الجمال .



الفن وفلسفة الجمال

الفنان هو ذلك الإنسان الذى وهب قدرة المخادعة ، إنه القادر على أن يقدم الصورة فنظنها حقيقة ، ويحضر الغائب فنتمثله حاضراً أمامنا .. والفنان إنسان مخادع ، ولكن مخادعته تبهجنا . وتشجينا .

وحين نحاول البحث عن سر هذه البهجة ومصدرها نلتقى بالجمال . ذلك الجمال الذى نستخلصه من الأفعال والأفكار والصور ونحدد قواعده .

ونحن حين ننشط فى هذا التفكير والتحليل نطرق أبواب التفلسف ، أما عندما نحاول تطبيق هذه القواعد على إنتاج فنى لنرى إلى أى حد تنطبق على هذا العمل أو ذاك فإننا نتحول عندئذ إلى نقاد فن ...

ذلك هو الإنسان فى مواقفه الثلاثة ، عند التذوق الفنى ، لأن الفنان هو قبل كل شىء أحسن متذوق لفنه ، وعند التفلسف لأن الفيلسوف هو المفكر المحلل ، وعند النقد لأن الناقد هو المقوِّم .

والفن مهارة وقدرة وهبتهما الطبيعة للإنسان ، فعوضته عن غبنها له فى القدرات الأخرى التى تفوق فيها الحيوان عليه .

وعلى هذا فهم القدماء الفن، إذ لم تكن الفنون الجميلة عندهم منفصلة عن الفنون النافعة المفيدة ، بل يفهم الفن كذلك اليوم إذ أصبح يتضمن معانى الصنعة والمهارة .

وقديماً ذكر أفلاطون أسطورة « برومثيوس »[1] التى روى فيها أن آلهة اليونان عندما شرعت فى توزيع الهبات على المخلوقات زودت جنس الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة، أما الإنسان فقد بقى أعزل إلى أن رق له قلب الإله «برومثيوس» صديق البشر فأقدم من أجله على مغامرة جريئة ، سرق من الآلهة قبساً من النار وأهداه الإنسان فعلمه الفنون .

ودراسة الفن فى المجتمعات البدائية تبين لنا ارتباط الفنون الجميلة بالعمل اليومي والنشاط الجماعى عند الإنسان منذ أقدم العصور .

ففنون الغناء والرقص قد تطورت من الأعمال الجماعية ومن الطقوس الدينية . فكان فن النحت مرتبطاً بالمعمار . وكانت

(١) انظر محاورة « بروتاجوراس » لأفلاطون .

التماثيل فى بادئ الأمر مكملة لأعمدة المبانى كما نشاهد فى آثار قدماء المصريين اليوم .

ويكاد يجمع أكثر الفلاسفة القدماء على تأكيد هذه الصلة بين الفنون الجميلة والفنون النافعة .

فسقراط شيخ الفلاسفة ومعلم اليونان ، الذى عاصر أزهى عصور الفن اليونانى الكلاسيكى لم يكن يفرق كثيراً بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة ، فالفنون على كافة أنواعها ينبغى فى رأيه أن تحقق للإنسان نفعاً ما أو خيراً معيناً .

وسيرة سقراط تفسر لنا هذا الرأى ، فكثيراً ما وصف الشعراء بأنهم لا يعقلون ما يقولون . وكثيراً ما لام المثّالين والرسامين على أنهم يكتفون بتحقيق الجمال الظاهرى ولا يتعمقون عند التعبير عن الجمال الباطنى وتوضيح معالم الخير .

وأكّد أفلاطون هذا الرأى الذى كان يفهم الفن على أنه وسيلة من وسائل رقى الحياة الاجتماعية والذى رأى فيه أداة لتهذيب النفس البشرية ، والجمال عنده كان مرتبطاً كل الارتباط بمعانى الخير .

ولم يحدث أن استقل الفن يوما من الأيام عن هذه الوظيفة التى تجعله فى خدمة الحياة الاجتماعية والارتقاء بالطبيعة الإنسانية

ولكن ظهرت نظريات فى الفلسفة والنقد تغلب الأثر السيكلوجى للفن على الوظيفة الاجتماعية .

وكان وراء نشأة هذه النظرية الجديدة للفن تطورات لم يشهدها تاريخ الفن فى أقدم عصوره .

فمنذ أقدم العصور ، وحين كان الفن مرتبطاً كل الارتباط بخدمة المجتمع والدين سادت النظرة الاجتماعية، إذ لم يكن هدف الفنان متجها إلى التأثير فى شعور الفرد وإنما كان هدفه الأول هو التأثير فى الجماعة لتحقيق أهدافها وتأكيد مثلها العليا . أما النظرة السيكلوجية فلم تتبلور إلا بعد أن بدأ الفنان يخاطب الفرد ، أى بعد أن أصبح للفرد مكانه فى المجتمع وبعد أن أصبح الفنان بدوره حراً فى التعبير عن مشاعره الذاتية وأفكاره الخاصة.

ولم يكن هذا التطور ليتم فى تاريخ الفن إلا بعد أن تهيأت ظروف الحضارة وتطور المجتمع البشرى فعرف الفنان تخصصه واستقل به : وكان المجتمع اليونانى فى القرن الخامس ق . م أسبق المجتمعات وأسرعها نحو النضج الفكرى . فوعى الفلاسفة هذه الثورة الجديدة فى تاريخ الفن وأعلن طائفة منهم أن ليس للفن من غاية أبعد من إحداث البهجة والسرور فى نفس الإنسان.

وبمعنى آخر أصبح الجمال أوضح فى الصورة الفنية التى

تخاطب الإحساس المباشر فى الفرد والتى تتجلى فيها مقدرة الفنان وبراعته .

وكذلك أصبح للفنان مجاله الخاص ، ولم يعد يستهدف من عمله الفنى إلا أن يثير فى السامع أو الناظر البهجة الخالصة .

وكان فلاسفة هذه النظرة الجديدة فى الفن هم السفسطائيون وهم أول فلاسفة عنوا بالدراسات الإنسانية ، وكان منهم من عكف على دراسة اللغة ، ومنهم من مارس الفنون ونبغ فى الخطابة .

فتبين مما سبق كيف استطاع فلاسفة اليونان منذ هذا التاريخ القديم أن يناقشوا الجمال ويفلسفوا الاتجاهات الفنية السائدة فى مجتمعهم .

وكان من الطبيعى أن يختلفوا فيما بينهم حين يغلب البعض عوامل يغفلها البعض الآخر فى تفسيره للجمال .

فالأفلاطونية تؤكد المضمون الاجتماعى للجمال ، والسفسطائية تؤكد الأثر السيكلوجى الذاتى للجمال .

غير أن هذه المناقشات كانت أبلغ تعبير عن ارتباط فلسفة الجمال بالواقع الفنى ، واتصال الفكر بالحياة وكانت النواة الأولى لكل حديث عن فلسفة الجمال .

ويتضح لنا مما تقدم ، أنه ليس هناك فلسفة واحدة للجمال وإنما هى فلسفات تعددت تبعاً لاختلاف العوامل الفكرية

والحضارية المؤثرة فى تكوين المذاهب الفلسفية .

كما أننا نجد أن مفهوم الجمال قد اختلف من حضارة إلى أخرى وعبرت الفنون المزدهرة فى هذه الحضارات عن نماذج ومثل متباينة للجمال .

فالإغريق القدماء مثلا قد تمثلوا الجمال فى الصورة الإنسانية . أما فى العصر البيزنطى فقد تمثلوا نماذج الجمال وعبروا عنها فى الصور التى تسمو على السمات الإنسانية وتعبر عن سمات الألوهية واتخذت الفنون لديهم طابع التجريد المنافى للحياة الواقعية . والفن فى الحضارة الإسلامية قد عبر عن قيم جمالية مستمدة من الأشكال الهندسية والألوان ، فكان تعبيراً عن روح جديدة وعقلية فلسفية لها طابعها الخاص .

ولئن رجعت الحضارة الغربية الحديثة إلى مثل الجمال اليونانى الكلاسيكى فى عصر النهضة « وما زالت متأثرة به إلى اليوم » إلا أننا نجد فى اتجاهات الفن المعاصر تعبيراً عن فلسفة جمالية لها طابعها الخاص الذى يكاد يجمع عليه أصحاب الاتجاهات الحديثة فى الفن ، وإن اختلفوا فيما بينهم .

ولعل المثل الأعلى الذى تتجه إليه فنون اليوم كما يقول المؤرخ

الإنجليزى « هربرت ريد »[1] هو أن تبلغ مستوى فن الموسيقى على حد عبارة « شوبنهور » ، أى أن تصل إلى ما فى الموسيقى من جمال لا يصدر إلا عن القيم الفنية الخالصة . فالموسيقى هى أكثر الفنون تجرداً عن الأهداف العملية لأن وسيلتها فى التأثير على النفس الإنسانية لا تخدم أغراضاً خارجة عن نطاق الفن . فليس شأنها مثلا شأن فن العمارة الذى يستخدم البناء ويفيد فى تحقيق أغراض أخرى غير مجرد إحداث البهجة الجمالية ، وكذلك الحال بالنسبة للكلمة وسيلة الشعر التى قد تستخدم فى غرض آخر غير مجرد خلق الصور الفنية ، وكذلك الحال فيما يتعلق بالتصوير حين يكون موجها إلى تحقيق منفعة أو إلى نقل معلومات معينة .

فالفنون الحديثة على كافة أنواعها تتجه اليوم إلى تحقيق القيم الفنية بخلق الصور الفنية التى تنظم الكيفيات الحسية من أصوات وأشكال وألوان تنظيما ترتاح له النفس ويرضاه الذوق الإنسانى عند إعجابه بآثار الفنون الجميلة .

وتتضح هذه النظرة الحديثة فى فنون النحت والتصوير المعاصرة التى أصبحت فى بعض الاتجاهات لغة من الخطوط

(١) Herpert Read · The Meaning of Arf · p15·

والأشكال والألوان تخاطب ذوق الإنسان أكثر منها نقلا أو تصويراً لحقيقة خارجية .

بل لقد امتدت هذه الفلسفة الجمالية الحديثة إلى الفنون الأدبية فلم تعد القيمة الفنية فى الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجى ، أو بالإشارة إلى تحقيق غاية أخلاقية أو هدف يخرج عن نطاق الفن، وإنما يحكم النقد الحديث على العمل ذاته من حيث اكتماله الفنى وملاءمة التعبير للوسائل الفنية المستخدمة فيه .

يقول أحد نقاد شعر شكسبير : « إن قيمة هذا الشعر إنما ترجع إلى حسن نظامه الباطنى وليس إلى مطابقته لحوادث تاريخية معينة . أما إذا وجد تطابق فلا يدخل هذا فى المجال الاستطيقى . إن المقياس الوحيد الذى يمكن أن يسأل الفنان عنه هو أن يعبر العمل الفنى عن ذاته أى أن يكون متسقا فى باطنه » .

كذلك يتضح أن الفن على اختلاف مراحله التاريخية وتباين اتجاهاته ، ينحو إلى إرضاء حاسة الجمال فى الإنسان .

وهذه الحاسة ليست محدودة بمثال واحد للجمال ، وإنما لهذا الإحساس مقاييسه المتغيرة ، كما أن للذوق الإنسانى مقوماته المتنوعة .

أما كيف يمكن للفن أن يرضى الحاسة البشرية للجمال

والبحث فى هذا الإحساس وتحديد طبيعته ومقاييسه فهو موضوع ذلك العلم الذى بدأ يتخذ مكانه بين العلوم الفلسفية منذ القرن الثامن عشر وهو علم الجمال أو الاستطيقا .

ولئن اتفق أكثر الفلاسفة على موضوع هذا العلم إلا أن الخلاف فى تعريفه وفى مناهجه ما زال قائماً .

لكن ما هو ذلك العلم الناشىء ؟ وهل يمكن تحديد أهم مشاكله ؟ نعنى مشكلة الإحساس بالجمال ؟ .

الإحساس بالجمال

عجيب ذلك الإنسان ، إنه مخلوق لا تقف رغباته عند حد وهو لا ينفك يسعى إلى التسامى ويهفو إلى الأفضل والأحسن . . فهو لا يقنع بإدراك الأشياء ومعرفة الموجودات والأحداث المحيطة به بل يستشعر فى الإدراك ذاته لذة ويتذوق المعرفة خالصة عن كل ما يتعلق بها من أهداف عملية .

وهو لا يكتفى بتذوق إحساساته وانطباعاته عن الأشياء بل يضفى عليها من خياله ما يكسبها كمالا وجمالا تستجيب له نفسه بالرضاء والسرور .

وعندما تمتلىء نفسه بشعور البهجة يصف كل ما يرضى إحساسه وخياله بالجمال .

وأول ما يتصف بالجمال عنده هو ما سر السمع والبصر والخيال ، ذلك أن تلك الحواس هى أكثر الحواس قدرة على تجريد موضوعاتها وتكوين التمثلات العقلية والصور الفنية ، وفضلا عن ذلك فهى تكشف للإنسان عن العالم الخارجى أكثر مما تكشف عن حالاته العضوية واستجاباته الفزيولوجية للمؤثرات الخارجية كما هو الحال عند عمل الحواس الدنيا التى تؤدى وظيفتها

عن طريق الاتصال المباشر بالعالم الخارجى مثل الذوق والشم واللمس . وعلى الرغم من أن هذه الإحساسات العضوية قد تساهم فى بعث البطانة الممتعة فى الإحساس الجمالى أو عند تذوق الأثر الفنى ، إلا أنها غير كافية وحدها لخلق الأعمال الفنية التى تكون موضوعاللخبرةالجماليةعند الإنسانوالتى يُبْهَر لها كما هو الحال عندما يطرب للحن الشجى . أويستمتع بالصورة الجميلة أو يطوف فى عالم الخيال المُبدع .

ولقد سبق أن تبين أفلاطون منذ القرن الرابع قبل الميلاد ذاك الطابع الاستطيقى لحاستى البصر والسمع وفضلهما على باقى الحواس .

والملحوظ أن كافة الفنون الجميلة تعتمد على هذين النوعين من الإحساسات .

فالموسيقى والشعر يعتمدان على الإحساسات الصوتية ، أما الرسم والتصوير والنحت والعمارة فتقوم أساسا على حاسة البصر .

ولئن عد الإدراك الحسى أهم عناصر الخبرة الجمالية ، إلا أنه لا يكون وحده هذه الخبرة بل تتضافر معه عوامل أخرى .

وأهم هذه العوامل هو ذلك الجانب الوجدانى الذى يهز

عاطفة الإنسان ومشاعره عند تأثره بالأعمال الفنية الرائعة .
بل ليس الفن فى رأى البعض إلا تعبيرا عن هذا الجانب الوجدانى.
وقد يكون الفن أيضا تعبيرا عن أفكار الإنسان وتصوراته ، ولكن العاطفة وما يصاحبها من مشاعر وانفعالات تعد فى المقام الأول إن قيست بالأفكار . بل تكاد الأفكار العقلية والتصورات تتلاشى إن قيست بالانفعالات فى فن مثل فن الموسيقى .

والفكرة العقلية لا تتحقق فى الفن إلا بواسطة الخيال ، لذلك تدخل الصور الخيالية واسطة لا غنى عنها لتحقيق الأفكار والتصورات العقلية .

ولقد ذهب بعض المفكرين الألمان عند تفسيرهم للخبرة الجمالية إلى القول بنظرية تعتمد على ظاهرة اندماج الذات الإنسانية بموضوع الإدراك الفنى .

فمتذوق الفن يشارك بقدرته الخيالية وإحساساته عن طريق التداعى والارتباطات التى يثيرها الموضوع الفنى . ومن أمثلة هذه المشاركة نزوع الإنسان إلى أداء حركة معينة أو إحساسه بشعور خاص عند تأمله لصورة أو سماعه لنغم معين .

وقد سميت هذه الخبرة بالتعاطف أو « المشاركة الرمزية »
Ein Fuhlung

وقد تفسر هذه الخبرة أحيانا بأنها إسقاط دوافع الذات اللاشعورية على موضوع الخبرة .

وارتباط الإحساس بالحكم العقلى عند تذوق الجمال واضح فيما نشاهده عادة فى جمهور المشاهدين للأعمال الفنية . فكثيرا ما نبهر بالعمل الفنى الذى يهز مشاعرنا ويملأ إحساسنا ولكننا لا نبقى على هذا الشعور فى صمت بل نحاول جاهدين أن نفكر فيه ونناقشه مع أفراد آخرين من المجتمع قد مروا بنفس هذه الخبرة التى مررنا بها ، ومعنى هذا أن الخبرة الجمالية لا تقف عند مجرد الإحساس والشعور المصاحب له ، بل تنطوى على تقدير وتقويم وتنتهى إلى نقد وإلى حكم عقلى . ومن هنا تنشأ مشكلة من أهم مشاكل الاستطيقا أو علم الجمال .

نعنى إمكانية اتصاف الحكم الجمالى بالصواب أو الخطأ . أى هل يمكن البحث عن الأسس التى توضح لنا أفضلية حكم على حكم آخر من أحكامنا الجمالية ؟

وأى الأحكام أقرب إلى بيان حقيقة العمل الفنى ؟

وقد توضع المشكلة على وجه آخر حين نسأل هل للذوق الإنسانى وهو ملكة إصدار الأحكام الجمالية معايير ثابتة يمكن الرجوع إليها عندما نكون بصدد الحكم على الآثار الفنية ؟

لقد انقسم المفكرون والنقاد عند بحث هذه المشكلة فريقين :

فريق يتمسك بوجود أسس وقواعد عامة للذوق يمكن الرجوع إليها عند الحكم الجمالى . ومن هؤلاء الكلاسيكيون ، وقد تغالى « لسنج » على وجه الخصوص حين ذهب إلى أن ما توصل إليه أرسطو فى كتاب « الشعر » من قوانين تنطبق على فن الدراما تكاد تبلغ يقين مبادىء أقليدس فى الهندسة.

أما الفريق الآخر فقد رفض التسليم بوجود قواعد أو معايير موضوعية للذوق الإنسانى وفى رأى هؤلاء أنه لا يمكن المناقشة فى الأذواق .

وحكم الذوق عند هذا الفريق من المفكرين ذاتى بحت . فإما أن تتأثر بالعمل الفنى فتقبله وإما أن ترفضه وليس هناك مفاضلة بين تجربة وأخرى لأن الخبرة الجمالية فريدة فى نوعها .

غير أن هذا الرأى يفضى إلى التفرقة بين الخبرة الجمالية وبين سائر الخبرات فى مجال القيم الأخرى .

إنها فيما يرى هذا الفريق الذى يأخذ بوجهة النظر الانطباعية خبرة كاملة بذاتها منفصلة لا يربطها بغيرها تاريخ متصل .

ولكن الخبرة الجمالية ليست حدثاً بلا تاريخ أو بلا ارتباط

بغيرها من الخبرات الأخرى المشابهة لها والمختلفة عنها ، فهى على الرغم مما تبدو عليه من طابع مطلق ، مرده استغراق ذات الفرد فيها بكافة حواسه ومشاعره تنطوى على مقارنة بالخبرات السابقة ورجوع إلى المعايير التى توصل إليها الذوق الإنسانى على مدى التاريخ .

فمعايير الذوق ليست خاصة بصاحب الخبرة وحده وإنما هى خلاصة تجربة أعم وأشمل ، هى تجربة المجتمع والتاريخ .

وهذه المعايير تخضع للتطور والتغير بفضل حركات التجديد وبفضل خلق صور جديدة من الجمال .

وأمثلة هذا التطور فى التاريخ واضحة ، فكثيرا ما يضل الذوق فى فترة من فترات التاريخ ، وقد يسود رأى معين فى الفن أو فى الشعر فى عصر من العصور ولكن لايلبث المجتمع أن يعيدالنظر فى هذا الرأى .

وكذلك نرى أن الذوق — سواء أكان فى الفرد أم فى المجتمع — قد يضل السبيل القويم نتيجة لاختلاف التجارب وتعدد التفسيرات والفلسفات التى تسود مجتمعا معينا أو فترة معينة من الفترات .

والأمر كذلك بالنسبة لذوق الفرد الذى قد يتعرض للضلال

والخطأ إن لم يكن قد تمرس بالتجارب التى تصقله وتنميه .

وما أكثر ما يطلق الناس أحكاماً خاطئة على روائع الفن ، وما أسرع مايتبرع الإنسان بالأحكام الجمالية المزيفة .

وأول مايضلل الذوق فى الإنسان هو تحيزه لوجهة نظر معينة ، فقد لايتذوق الإنسان من الفنون إلا ماهو معروف له ، فتراه لايعجب إلا بما هو شائع فى بيئته فتكون أحكامه محدودة متحيزة . وقد يضلل الذوق أيضا الجهل بأصول الفن وعدم كفاية الخبرة . إذ أن للفن لغة وأصولا ، ومن لم يعد نفسه لفهم هذه اللغة أو لم يكن فى مستوى يمكنه من استيعابها أخطأ التفسير وتضاءلت خبرته بالجمال .

ومن أمثلة الأحكام الجمالية المزيفة ما نلاحظه عند متحذلقى المجتمع عديمى الثقافة الفنية من ادعاء الفهم بروائع الفن . وقد يكون لهم قدرة على الإحساس بالجمال ولكنهم فى الغالب ينقصهم الفهم والتقدير حين يدخل فى اعتبارهم عوامل لاصلة لها بالفن . كأن يقدرون القيمة الفنية لتحفة أو لوحة بقدر ما قد دفع فيها من ثمن .

ومن أمثلة اضطراب الأحكام الجمالية والجهل بالقيم الفنية

تأثر الناس بمعتقداتهم أو عاداتهم الأخلاقية، فقد لا يعجب المتزمت من أرقى أنواع الرقص ويخرج بعد مشاهدته ساخطا على ملابس الراقصات . . .

ففي مثل هذه الأحوال تنعدم الخبرة الجمالية ، إذ لا بد لصحة الحكم الجمالي من توفر شروط التذوق السليم ولا بد من هذه الخبرة التي لا يمكن وصفها بل يشترط معاناتها .

لذلك ينبغي لنا أن نقدم تفسيراً لمجال هذه الخبرة الجمالية ، نعني تفسيراً لمعنى الفن عند الفلاسفة المختلفين .

ماهو الفن

ليس تفسير الفن مشكلة مقصورة على فكر المفكرين وعقول الفلاسفة وإنما هو مسألة قد تشغل بال الإنسان العادى من الناس وقد تثير اهتمام الأفراد على اختلاف حظوظهم من الثقافة . وما أكثر ما يسأل الناس عن قيمة هذا الإنتاج الفنى الذى قد يفرض على الفنان حياة أقرب لحياة الزهاد والقديسين ؟ وما هى صلة النشاط الفنى بغيره من أنواع النشاط الإنسانى الأخرى؟ وما علاقة الفن مثلا بالعلم أو بالفلسفة أو باللعب ؟ والحق أن هذه الأسئلة قد انتهت بالفلاسفة إلى تقديم نظريات حاولوا بها تفسير الفن منذ أقدم عصور الفلسفة .

ولقد عرفت عن القدماء نظرية فسرت الفن بأنه «محاكاة»(١) إذ أطلق أفلاطون الفيلسوف اليونانى القديم اسم فنون المحاكاة على الفنون الجميلة مثل الشعر والتصوير والموسيقى .

وقال أرسطو كذلك « إن الفن محاكاة للطبيعة » .

---

(١) Imitation.

وجاء أفلوطين — من بعدهم — يحمل روح التصوف الشرقى القديم ويمزجها بفلسفة اليونان فتبع سابقيه وأضاف أن الفن محاكاة للجمال المطلق الباطن فى نفس الإنسان.

ولعل كتابا من كتب النقد الفنى وفلسفة الجمال لم يخل من الإشارة إلى هذه النظرية.

وبقدر ماشاعت على ألسنة المفسرين وأقلامهم بقدر مابعدت عن المعنى الأصلى الذى قصده أصحابها اليونان.

ولا ريب فى أن هذه اللفظة قد حملت أكثر مما تحتمل حين اقتطعت من السياق الذى ذكرت فيه من نصوص القدماء، فاتهم أفلاطون بسبب هذه النظرية، بأنه فنان قد جهل حقيقة الفن حين قال إنه محاكاة وتقليد وحين حكم عليه بمقياس المعرفة والأخلاق.

على أن أهم أسباب غموض النظرية الأفلاطونية هو تناقض أقوال أفلاطون فى الفن.

فهو ينزل بالفن تارة إلى أدنى مستويات المعرفة فيقول إنه خيال يحاكى العالم المحسوس الذى هو بدوره محاكاة للعالم المثالى المعقول فالفن بعيد عن الحقيقة بمقدار درجتين.

ويقول أيضاً فى إحدى محاوراته المبكرة أخذا من أستاذه سقراط:

« إن الشعراء لا يعقلون ما يقولون » ، ويذكر بالإضافة إلى ذلك أن الفن نشاط ضار باتزان النفس الإنسانية .

لكن نصوصاً أخرى مكملة لسياق هذه الأقوال تكشف للقارىء عن مقصد الفيلسوف من هذا الوصف .

فهو يقول إن خداع الفن لا ينطلى إلا على من لم يكن على بينة من حقيقته لأنه خيال ولكنه مدل على الحقيقة . وينص على أن ابتعاد الفنان عن توخى حقيقة ما يعبر عنه كذب ضار بفنه وبمن يتذوقه ، لذلك يشترط أفلاطون على الفنان ضرورة الصدق : صدق التعبير عن الحقيقة .

كذلك نجده يرتفع بمهمة الفنان إلى أرقى مستويات المعرفة فيقول : إن الشاعر المبدع ملهم بالحقيقة متصل بالآلهة شأنه شأن الأنبياء والمتنبئين .

ويقول أيضاً ، إن أى تغيير فى قوانين الدولة لابد أن يصحبه تغيير فى موسيقى الشعب ، وأغانيه . بل يشترط فضلا عن ذلك على الفنان المعرفة بحقيقة ما يصور ويطالبه أيضاً بدراسة النفس الإنسانية حتى يتجنب ما يؤذيها ويوفق إلى تحقيق اتزانها بل نراه يوحد بين الفنان والفيلسوف من حيث أن كلاهما عاشق للحقيقة مفتون بالجمال .

ونستخلص من هذه الأقوال أن الفنان المبدع عند أفلاطون ينبغى أن يلتزم فى محاكاته صدق التعبير عن الحقيقة وبهذا الصدق يتحقق الجمال الفنى وبه أيضاً يؤثر فى النفس التأثير المحمود فيكون الفن أداة تعليم وتهذيب بقدر ما يكون مصدراً من مصادر النشوة والبهجة ...

وعلى ضوء هذا التفسير ترتبط نظرية الفن بنظرية الجمال المطلق . فما دام الفن على صلة بالحقيقة المثالية فهو بالتالى معبر عن مُثُل الجمال الخالدة التى آمن بوجودها كل من سار فى ركب الفلسفة الأفلاطونية .

بل لقد ظلت هذه الآراء الأفلاطونية حية فى تاريخ الفلسفة محركة لأعظم الفلاسفة حتى اليوم . .

وعلى الرغم مما هو معروف من اختلاف أرسطو وانشقاقه على أستاذه أفلاطون ، إلا أن الأفلاطونية التى تشربها أرسطو مدى عشرين عاما ، كانت قد توغلت إلى أعماق نفسه إلى حد لم يسمح له باقتلاع جذورها ...

ولقد شوه النظرية الأرسطية ذلك التفسير الذى يحاول انتزاعها من إطار المثالية الأفلاطونية ، إذ يأخذ بظاهر العبارة القائلة: « إن الفن محاكاة للطبيعة » فغالباً ما تؤخذ كلمة «الطبيعة»

بالمعنى الشائع المألوف للكلمة فيكون الفن تبعاً لذلك التفسير نقلا عن الطبيعة الظاهرة .. لكن ما أبعد هذا النقل الحرفى للواقع الحسى عن مقصد أرسطو ..

فالطبيعة فى هذه العبارة اصطلاح فلسفى لم يقصد به أرسطو طبيعة الكون الظاهرة وإنما قصد به القوة الخلاقة فى الوجود ،

وغاية الفن وفقا لهذا التشبيه الأرسطى ، هى كغاية الطبيعة فى خلق موجودات كاملة الصورة مكتملة البناء . . والطبيعة هنا تعنى أيضاً حقيقة الشىء وجوهره المدرك بالعقل ، . وهى ترادف الصورة الثابتة والمثال الكامل الذى يوجه حركة الكائن ونموه نحو غاية مرسومة وهدف مقصود ، فيهبه الحياة ويحقق له اكتمال الوجود .

وعلى أساس هذا التشبيه لا يكون الفن محاكاة للطبيعة الظاهرة للموجودات، وإنما هو تعبير عن حقائقها الثابتة المعقولة وعللها ومبادئها التى تفسر وجودها .

بل ينتهى هذا التفسير إلى نظرية مثالية فى الفن . فالفن يسمو على الطبيعة الظاهرة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص ، فنرى فى الحقيقة الفنية ما يجب أن يكون عليه الواقع الملموس وليس ماهو كائن فقط..

وبمعنى آخر تتحول الوقائع والأحداث الجارية إلى حقائق فى عالم عقلى أسمى وأجمل ماهى فى الواقع .

ودراسة أرسطو لفن الشعر تؤكد وظيفة الفن وقيمته فى التعبير عن الحقيقة .

فأرسطو وهو فى رأى البعض واضع أسس النقد الفنى قد استطاع منذ القرن الرابع قبل الميلاد أن يقدم نظرية كاملة فسر بها حقيقة الشعر ووظيفته .

فالشعر عنده لا يتلخص فى الكلام المنظوم ولا يتميز عن النثر بالوزن فقط، وإنما له مهمة أبعد من ذلك وأعمق . لفن الشعر عنده رسالة لا تقتصر على بعث لذة التذوق وإعجاب القارىء بل هى نوع من التعبير الفلسفى عن حقائق الوجود ، وفيها تفسير مقنع للأحداث الملموسة المشاهدة .

وأساس نظرية أرسطو فى الشعر يتلخص فى قوله إن الشعر يعنى بالحقائق الكلية وإنه وصف لا يتعلق بالجزئيات وبالأحداث الفردية وإنما يصف مايجب أن يكون .

فالشعر فى رأيه ينبغى ألا يروى ما قد حدث فعلا وإنما يروى المحتمل الحدوث بطريقة مقنعة .

يقول : « إن الشاعر المبدع ذا الخيال الخلاق قد يختار

من الأحداث ماهو محتمل غير ممكن الحدوث ويفضله على الممكن غير المحتمل . »

ويقول موضحاً رأيه هذا إن الشاعر لايعنى بوصف ما قد فعله « سقراط » أو « القبيادس » بل يعنى بما يمكن أن يفعله سقراط أو القبيادس .

ويضرب أمثلة من تاريخ الأدب اليونانى فيقول: إن شخصيات مسرحيات سوفوكليس وتماثيل زوكسيس لم توجد فى الواقع ولكن براعة مبدعيها تقنعك بوجودها ، لأن الفن الأصيل هو الفن الذى ينجح فى إقناعك بالحقيقة التى يعبر عنها . والحقيقة الفنية ليست فيما يرى أرسطو نقلا حرفياً للواقع ولكنها نوع من التفسير والخلق الذى يكسبها نظاما ومعقولية .

وهكذا نجد أن فكرة المحاكاة عند القدماء قد اتسعت لفكرة التعبير ولم تقف عند حدود معنى التقليد السطحى .

فأفلاطون الذى فسر الفن بأنه محاكاة ، قد فرق بين محاكاة سطحية تقتصر على نقل الطبيعة المحسوسة ، وبين محاكاة متعمقة هى فى الواقع أقرب إلى التعبير عن الصور المثالية الموجودة فى عقل الفنان .

أما أرسطو فلم يقصد بالمحاكاة نقل الطبيعة الظاهرة فحسب

ولكنه قصد التعبير عن الحقيقة المثالية لذلك رجع أكثر المفكرين المحدثين عن فكرة المحاكاة عند تفسيرهم للفن وتمسكوا بالتعريف الذى يستند إلى فكرة التعبير .

ويعد الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه على رأس أولئك الذين اعتمدوا فى تفسيرهم للفن على فكرة التعبير وله نظرية خاصة فى ذلك . فالفن عنده نوع من أنواع المعرفة الحدسية التى يمكن التعبير عنها وهو يفسر الحدس[1] بأنه نوع من أنواع الأدراك المباشر لوجود ما ، سواء أكان هذا الوجود متحققاً فى الواقع أم فى الخيال . غير أنه إدراك ذو طبيعة مصوّرة للوجود أى يكتسب الوجود صورة معينة تكون بالتالى تعبيراً عنها .[2] فتعريفه للحدس يستلزم ضرورة اقترانه بالتعبير .

على أنه بصرف النظر عن النظريات الفلسفية الخاصة بالتعبير الفنى فهناك حقيقة لا خلاف عليها وهى أن الإنسان يجنى من عملية التعبير ذاتها لذة ورضاء نفسياً .

وهذا الرضاء وهذه البهجة التى يجنيها من التعبير والتذوق الفنى هى من أرقى أنواع البهجة . . . . إذ يتميز التعبير الفنى عن

---

(١) الحدس Intuition.

(٢) التعبير Expression.

أنواع التعبير الأخرى بانه لا يرتبط بتحقيق غاية عملية أو غرض آخر غير تحقيق هذا الرضاء الفنى . فقد يعبر الإنسان عن انفعالاته بالحركة أو بالصوت . وقد يعبر بالبكاء عن حزنه أو بالابتسام عن رضائه ، ولكن لا يكون هذا التعبير الآلى فنا لأنه يخلو من الإدارة ومن الخلق ولا يرتبط بالتراث الفنى أو بالحياة الفكرية ولا يحدث الهدف من الفن وهو البهجة .

كذلك قد يعبر الإنسان عن حاجة معينة أو عن مطلب له فى صيغة .الأمر أو الطلب ولكن لا يكون لتعبيره هذا قيمة بمجرد إرضاء هذه الحاجة .

فقد يعبر الإنسان عن غضبه لأمر من الأمور فإذا زال مصدر الغضب لم يعد لتعبيره قيمة كما لا يمكن أن يستمر فى هذا النوع من التعبير بمجرد تحقيق مطلبه وليس هذا هو الحال فى التعبير الفنى . فالقصيدة العاطفية مثلا ليست كإعلان الحب أو كتعبير المحب لمحبوبه . لأنها خالدة وقيمتها باقية سواء أكان لها فى نفس الشخص الموجهة له استجابة أم لم يكن .

وفن القصة الروسية الذى حمل فى ثناياه بذور الثورة مازال حياً خالداً حتى بعد قيام الثورة الروسية ونجاحها ...

وقد يكون العلم أيضاً تعبيراً حرا لا يهدف إلى تحقيق غرض عملى غير الكشف عن الحقيقة .

فالمعرفة العلمية غاية فى ذاتها ومجرد ممارستها يبعث فى النفس بهجة ، لأن العلم قد يعرف بأنه تعبير باللغة والرموز والأشكال عن الحقائق التى تقع فى خبرة الإنسان .

وقد يستهدف العلم غايات عملية ولكنه فى أغلب الأحيان معرفة تبغى لذاتها كما قال أرسطو .

ولكن خلو هذا التعبير من استخدام الوسائل الحسية التى تضفى عليه صفة الجمال لا يجعله فنا .

فلوسائل التعبير وطرقه قيمتها فى الفن . بل يرى البعض فى وسائل التعبير وحدها العنصر الرئيسى الذى يتقوم به الفن . وقد تعبر الفنون الأدبية والتشكيلية عن موضوع معين .

ولكن الموضوع يكاد لا يتكشف فى فن مثل الموسيقى والرقص . لذلك يعتمد الفن على تلك الخصائص الحسية التى تؤثر فى الإنسان بما لها من إتقان الشكل وجمال الصورة .

فجمال القصيدة الشعرية يرجع إلى جمال وزنها وإيقاعها الذى يؤثر فى السمع كما يرجع إلى جمال الصور الخيالية التى تثيرها فى فكر القارىء ، وقد ينعدم الجمال تماما إذا ترجمت إلى لغة أخرى.

وقد ترتب على ذلك أن فرق الفلاسفة بين مايسمونه بالصورة والمضمون فى العمل الفنى . فالصورة فى الغالب قد اقترنت عندهم بطريقة التعبير ووسائله فى حين يشير المضمون إلى المعنى الذى يعبر عنه العمل الفنى .

ومما لا شك فيه أن هذه القيم الشكلية هى فعلا القيم الأساسية فى كل الفنون الجميلة ولكن قيمتها وإن وضحت تماما فى فنون كالموسيقى أو الشعر أو التصوير ، إلا أنها لا تكفى دائما فى باقى الفنون الأدبية .

فلو طبقنا هذا القياس الصورى وحده على شعر مثل شعر شكسبير مثلا فإننا نسلبه جمال تصويره للشخصيات وروعة تفسيره للأقدار ، بل لو سلبنا تصوير ميخائيل أنجلو مثلا من الأفكار المحركة له ، فإننا سوف نفقد هذه الفنون عنصرا من أهم عناصرها بل نجعلها أقرب إلى اللعب بالكلام والألوان .

ويتضح إذن أن محاولة تفسير الفن بالاعتماد على وسائل التعبير وحدها أى على الصورة وحدها التى يصاغ بها المعنى أو المضمون لا تقدم تفسيرا كاملا لكافة الفنون ، أما التعريف الأشمل للفن فهو الذى يدخل فى الاعتبار جانب المضمون أو المعنى إلى جانب الشكل أو الصورة .

فالفن أقرب إلى الصورة المعبرة منه إلى الصورة المجردة . وبهذا التعريف نضمن إثبات الارتباط القائم بين الصورة والمضمون ، إذ يبدو فى أغلب الأحيان أن التفرقة بينهما هى تفرقة مصطنعة يترتب عليها التطرف فى اتجاه خاص من اتجاهات الفن .

بل لقد انتهت هذه التفرقة بين الصورة والمضمون إلى خلاف لفظي إذ قد يسمى البعض صورة ما يسميه البعض الآخر مضمونا، وخلاصة القول : إن وسيلة التعبير لها فى الفن قيمتها الذاتية التى لا تكون موضع الاعتبار فى أى تعبير آخر .

خذ مثلا : العلم ، فقد يستخدم العلم رموزا أو علامات يعبر بها عن الحقيقة لكن الرمز حين يدخل فى لغة العلم يكون ذا طبيعة مختلفة اختلافا كليا عن طبيعة الرمز الفنى .

والفرق الأساسى بين الرموز العلمية والرموز الفنية يتلخص فى أن للرمز الفنى قيمة فى ذاته ، أما الرموز التى تستخدم فى لغة العلم فلا قيمة لها فى ذاتها بل تتلخص قيمتها فى أداء مهمة الدلالة على المعنى الذى تعنيه . لذلك تكون رموز العلم رموزا ذات دلالة متفقا عليها ، فهى رموز اتفاقية مصطنعة كأن نقول إن هذا الرمز (٣) يدل على العدد ثلاثة .

ولذلك يكون الرمز العلمى فى حقيقته علامة Sign وليس

رمزا Symbol ، وأى علامة تختارها و تتفق على دلالتها تقوم فى العلم بمهمة الدلالة بل يصح فى لغة العلم ورموزه أن نستبدل رمزا أو علامة معينة بعلامة أخرى غيرها متى اتفقنا على هذا التغيير ، ومثال ذلك حين نستبدل بالعلامة (٣) العلامات التالية (٢ + ١) وبدون أن يحدث أى تغيير فى المعنى .

وليس الحال كذلك فى الرمز الفنى ، لأنه ذو علاقة وثيقة بمعناه الذى يعبر عنه ، فهو لا يدل على أى شىء كان وإنما يعبر عن موضوع معين بالذات ، فإن تغير الرمز الفنى تغير المعنى المرتبط به لا محالة .

خذ مثلا لحنا موسيقيا،أو أسلوبا معينا فى التصوير أوالتأليف الشعرى،وحاول أن تجرده من مضمونه أو تسلبه بمعانيه لتفرض عليه معنى جديدا لا يتعلق به ، عندئذ يتضح لك استحالة هذا العمل لأنك ستجرد الرمز الفنى من أحد عناصره الرئيسية ، وتحوله إلى قالب جاف لاقيمة له حين تختار له ما تشاء من معان على أى نحو يتفق عليه ، ستحوله إلى علامة وظيفتها الإشارة أو الدلالة ، فلا يكون رمزا معبرا .

وتتميز الرموز الفنية فضلا عما تقدم ، عن سائر الرموز الأخرى بأن لها قدرة على امتاع النفس البشرية لما فيها من عنصر

جمالى محسوس يدخل فى المادة التى تكون الرمز الفنى سواء أكانت لحنا أم لونا أم لفظا .

وخلاصة القول أن للرمز الفنى قيمة جمالية متعددة الجوانب، فجماله مستمد من المادة التى يصاغ بها كاللون والشكل مثلا ، وهو مستمد أيضا من الصورة التى تنتظم بها هذه المادة وتتشكل ، وإلى جانب هذين العنصرين يوجد به عنصر آخر جمالى يرجع إلى المضمون أو الفكرة أو مجموعة الأفكار أو الانفعالات أو الأحاسيس التى يعبر عنها ذلك الرمز .

وكذلك نجد أن الفصل بين الصورة والمضمون أو بين الصورة والمادة ، إنما هو تجريد وتحليل لا يطلب إلا عند الدراسة والمناقشة .

وعلى هذا الأساس يمكن أن ننتقل إلى البحث عما ينطوى عليه الجمال الفنى من قيم عرفانية تكشف لنا عن حقائق الوجود والواقع الإنسانى، أو بلغة الفلاسفة، عن صلة الجمال بالحق والخير.



الجمال والحقيقة

هل يكشف الفن عن حقيقة ؟ وإن كانت هناك حقيقة يعبر عنها الفن فما هى هذه الحقيقة وما صلتها بالواقع الإنسانى ؟ ومن ثم هل يمكن أن يوصف الفن بالصدق أو بالكذب ؟ ومتى يكون الفنان صادقاً ؟

لقد كانت هذه الموضوعات مثار تساؤل الفلاسفة فحاولوا تبين الصلة بين القيم الفنية متمثلة فى الجمال والقيم المعرفية كما تتمثل لهم فى الحق .

ولم يكن هذا البحث جديداً على الفكر الفلسفى وإنما كان له مكانته فى فلسفة قدماء اليونان ، أولئك الفلاسفة الذين عاصروا فترة من أعظم فترات تاريخ الفن القديم ، فن أثينا فى عصرها الذهبى .

فنى القرن الخامس ق . م تداولت الفنون المختلفة حركات تطور وتجديد . وحدث التجديد فى فن التصوير فى اكتشاف قواعد المنظور واستخدام الإيهام البصرى . ويصف المؤرخ بلينى تغلب هذا الاتجاه فى التصوير عند المصور اليونانى

« زوكسيس » فيقول : إن الطيور كانت تنقض لتنقر الكرم الذى صوره فى إحدى لوحاته الخالدة .

أما التجديد فى النحت فقد تمثل فى التحرر من النسب الهندسية ومن قواعد الاتزان والتماثل التى كانت تميز الفن القديم ، فمال النحت عند اليونان إلى مراعاة وجهة نظر الرائى وزاوية إبصاره فى تقدير النسب المستخدمة فى فن النحت .

ولقد تلاقت هذه النظريات الفنية الجديدة التى بدأت تدخل فى اعتبارها وجهة نظر المتذوق للجمال الفنى بحركة تجديد أخرى فى الفلسفة اليونانية بدأت تراعى إحساس الإنسان ووجهة نظره إلى الحقيقة .

فالحقيقة التى هى محور بحث الفلاسفة أصبح شأنها عند فريق من الفلاسفة المجددين عرفوا باسم السفسطائيين شأن الجمال عند هؤلاء الفنانين المجددين .

أصبحت عندهم نسبية فقالوا إن الحق هو ما يبدو للإنسان أنه حق ، وقال السفسطائى بروتاجوراس عبارته المشهورة : « الإنسان مقياس كل شىء » . أما السبيل الوحيد إلى معرفة الحقيقة فهو الإدراك الحسى وليست التصورات العقلية .

غير أن أنصار الفن القديم ، استطاعوا أن يعبروا عن وجهة

نظر أخرى فى الجمال وقدموا تفسيراً آخر للحق فاعتبروا كل ما ابتدعه هؤلاء المجددون زيفاً وليس حقيقة وخداعا ووهما وليس جمالا .

وكان أفلاطون على رأس هؤلاء الحانقين على التجديد بل أعظم من دافع عن قيم التراث القديم . لأن الحقيقة عنده هى الحقيقة الرياضية الثابتة التى لا تتغير بتغير وجهة نظر الرائى ، أما الجمال عنده فهو الجمال المعقول المعبر عن هذه الحقيقة .

ولقد رأى هذا الفيلسوف اليونانى خير تطبيق لنظرياته الجمالية فى فن قدماء المصريين .

فأعجب بالتصوير الذى وجده فى آثار قدماء المصريين لأنه كان يعتمد على احترام النسب الهندسية المعبرة عن حقيقة الشىء ، كذلك وجد أن هذا الفن قد استغنى عن فكرة المنظور إذ كان قدماء المصريين يصورون الرجل كاملا وإن نُظِر إليه من جانب واحد بل يستعملون الرموز الثابتة المعبرة عن الحقائق الدينية المقدسة التى لا يحق للفنان أن يغير فيها .

وقد لخص أفلاطون رأيه هذا فى الجمال بقوله فى إحدى محاوراته : « إن الذى أقصده بالجمال لا يعنى ما يفهمه عامة الناس من هذه الكلمة ، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدائرية

والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا . إن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالا نسبياً مثل باقى الأشكال ، ولكنها جميلة دائماً جمالا مطلقاً وجمالها فى ذاتها ، كما أن اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات أو الحاجات الإنسانية » .

ويفيد هذا ، أن الجمال الفنى الذى يريده أفلاطون هو الجمال المعبر عن حقيقة الأشياء ، ذلك لأن الصورة الهندسية تعبر فى رأيه عن الحقيقة المعقولة الثابتة لجميع موجودات الطبيعة .

ولعل خير ما يمثل هذه الفلسفة الأفلاطونية الخالدة فى أيامنا الحاضرة هو فن التصوير الحديث .

فقد انصرف التجريديون عن تصوير الواقع المحسوس كما يبدو للإنسان العادى واتجه أصحاب المذهب التكعيبى بوجه خاص إلى الاستعانة بالأشكال الهندسية : بالمكعبات والحجوم والاسطوانات عند تبيانهم لحقيقة العالم الطبيعى كما تمثلوا قيم الجمال فى تلك الخطوط والأشكال ، فكانوا فى رأيهم هذا أقرب الناس إلى الروح الأفلاطونية التى أكدت ارتباط الجمال بالتعبير عن الحقيقة .

أما أرسطو فقد استطاع أن يؤثر فى تاريخ النقد الأدبى بما

كتبه عن فن الشعر . وقد عرفت عنه نظريته القائلة بأن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ .

ومعنى هذا أن الفن يعبر عن الحقائق الكلية ولا يقف عند حد وصف الأحداث الفردية . ومعنى هذا فى رأيه أن الجمال عنده أيضا مرتبط بالتعبير عن الحقيقة الكلية . ولقد سُجِّل لأرسطو فى تاريخ الفكر الفلسفي ، مالم يسجل لمفكر غيره من التأثير فى الفلسفة . ولقد شاعت هذه النظرية فى تاريخ النقد حتى العصور الحديثة فوحّد الفلاسفة والنقاد الكلاسيكيون فى أوربا منذ القرن السابع عشر والثامن عشر بين الجمال والحق .

فقال « كيتس » الإنجليزى و « بوالو » الفرنسى : « لاشيء جميل سوى الحق » .

وعليه فقد ذهب النقاد والفلاسفة وقتئذ إلى أن الأدب والشعر والفن عموما ليست سوى توابع مهمتها توضيح الحقائق الفلسفية . وفهموا الجمال على ضوء فهمهم للحقيقة الفلسفية . فأصبح شأنه شأنها مطلقا كلياً واضحاً للجميع ، لايتغير بتغير الزمان والمكان . وانضم إلى هؤلاء أيضاً فلاسفة عصر التنوير ونقاده الفنيون الذين

عنوا جميعاً بالبحث عن مثل أعلى للجمال يمكن أن يكون موضوعاً لتقدير الإنسانية جمعاء وفى كل عصورها .

ويعد المفكر الألمانى «جوتشد» أهم من عبر عن هذا التيار الكلاسيكى فى ألمانيا .

وهكذا ارتبطت هذه النزعة الكلاسيكية العقلية فى الجمال بالنزعة العالمية التى سادت الفلسفة فى ذلك الوقت ، وعد الجمال الفنى تجسدا للحقيقة الفلسفية التى يمكن لجميع العقول الإنسانية استيعابها .

غير أن هذا الارتباط بين الجمال والحق الذى نادى به قدماء الفلاسفة اليونان واتجهت إليه الفلسفة الجمالية والنقد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، يحتمل تفسيرات متعددة تبعا لاختلاف تفسير الحقيقة التى يعبر عنها الفن فى المذاهب الفلسفية المختلفة .

فمن التفسيرات التى يذهب إليها الفلاسفة والنقاد عند محاولتهم توضيح معنى الحقيقة التى يعبر عنها الفن ، ذلك التفسير الذى يذهب إلى أن الحقيقة التى يعبر عنها الفن ، « هى الحقيقة الإنسانية مصورة خلال نفسية الفنان » .

ولقد شاع هذا التفسير فى القرن التاسع عشر على وجه

الخصوص فى أوربا حين سادت النزعة الرومانتيكية فى الفن والأدب والفلسفة .

وكانت أهم معالم هذه الرومانتيكية تضخم ذات الفنان وتأكيده لجانب العاطفة والشعور على جانب العقل .

على أن الرجوع إلى حياة الفنان وتحليل العوامل النفسية المؤثرة فى إنتاجه لا يكفى لتفسير الحقيقة الفنية ، ذلك لأن مثل هذا التفسير إنما يتناول شيئا آخر يختلف عن العمل الفنى الذى يكون موضوعا لحكمنا عليه بالجمال وليس أدل على ذلك مما نحسه إزاء الآثار الفنية والأعمال الأدبية من خبرة جمالية تستغرق كل انتباهنا بحيث نكاد ننسى فى هذه الخبرة كل ما هو خارج عن العمل الفنى ، بل إننا لننسى حقائق الواقع حولنا وننسى حقيقة الكاتب أو الفنان ولا يكون إزاءنا إلا الحقيقة الفنية ..

ويذهب فريق آخر فى تفسيره للحقيقة التى يعبر عنها الفن بأنها الحقيقة العلمية أو الفلسفية مفسرة تفسيراً يسهل على الناس استيعابها وفهمها وذلك بفضل ما ينطوى عليه الفن من صور وألوان وأشكال هى لغة الفنان ووسيلته فى التعبير .

ولكن هل يسهل على الإنسان دائماً فهم النظرية الفلسفية .

أو العلمية من خلال العمل الفنى ؟ وهل تـكون وظيفة الفن هى مجرد هذا الشرح والتبسيط ؟ حقاً إن كثيراً من الفلاسفة قد عمدوا إلى ألوان من الفن أو الأدب شرحوا بها فلسفتهم ، ومن هؤلاء أفلاطون الذى اختار أسلوب المحاورات ، ومنهم أيضاً فى العصر الحديث « البيركامو » و « چون پول سارتر » الفيلسوفان الوجوديان اللذان مزجا فلسفتيهما بفن المسرح والقصة .

وفى الحق أن لكثير من الفنانين والأدباء فلسفتهم الخاصة ونظرياتهم العلمية ، فمنهم من يخدم بفنه فلسفة يقتنع بها أو نظرية علمية يحاول أن يوضحها خلال إنتاجه .

ولكن يبدو أن فى هذا الرأى كثيراً من المغالاة خاصة إذا ذكرنا كيف يكون فهم العمل الفنى ، والمقدرة على استيعابه فى بعض الأحيان أصعب بكثير من فهم النظرية الفلسفية أو العلمية التى يفترض أنه يشرحها ، أو يبسطها . بل ما أكثر ما يقف الناس فى حيرة إزاء غموض عمل أدبى أو فنى فى حين أنهم قد لا يجدون هذا الغموض إذا ما رجعوا مباشرة إلى تفهم الكتاب العلمى أو النظرية الفلسفية التى قد يكون هذا العمل الفنى ملهما بها ومستوحياً إياها ...

ونحن نتساءل كيف تقتصر وظيفة الفنان على هذا النقل أو التبسيط ؟ وهو خالق فى مجاله مبتدع لشىء جديد ؟ بل هو أكثر الناس تمسكا بحريته وثورة على آراء الغير ؟

إن الفنان لا يستطيع أن يكون مجرد ناقل أو مردداً لتفكير غيره أو آراء الآخرين .

وعلى هذا فكل ما يمكن أن يقال بهذا الصدد هو اتفاقه مع غيره أو اقتناعه بنظريات معينة وظهور أثر هذه الاتجاهات الفكرية فى إنتاجه .

ومما لاشك فيه أيضاً أن الفن قد يشترك مع العلم فى التعبير عن حقيقة واحدة ، غير أن للعلم منهجاً يختلف كل الاختلاف عن منهج الفن .

ففى العلم يستخدم العالم التصورات العقلية فى حين يلجأ الفن إلى التصوير الحسى والتأثير المباشر .

وغاية العالم هو صياغة النظرية العامة التى تفسر الظواهر الجزئية الكثيرة التى تقع فى خبرته وتحت ملاحظته فهو يلخص الملاحظات والتجارب المختلفة فى الحقيقة العلمية بعد أن يطبق أساليب التحليل العقلى ومناهج التعميم . أما الفن فيتخذ منهجا مضاداً ، لأن الفنان لا يجرد الحقيقة من أثوابها ومظاهرها

الحسية المختلفة وإنما على العكس يزيدها غنى ويكسبها خصوبة وثراء بما يضفيه عليها من تصوير وتركيز . إنه لا يلخصها وإنما يكشفها لتبدو عينية ممتلئة بالصفات المحسوسة والكيفيات المميزة لها .

لذلك تتعدد فى الفن الرؤى وتختلف وجهات النظر حيث لا توجد فى الفن حقيقة عامة مشتركة ، ولذلك لا تنشأ مشكلة فى الفن إذا اختلفت وجهات نظر الفنانين لشىء واحد ، لأن لكل منهم حريته فى التعبير عن الحقيقة وليس الأمر كذلك فى العلم .

فالحقيقة فى العلم موضوعية ثابتة لايصح أن يختلف فيها العلماء فيكون لكل منهم وجهة نظر خاصة به ، ذلك لأن العالم ينبغى ألا يدخل فى تفسيره للحقيقة إحساسه الخاص نحوها أو عاطفته ، أو أن يتأثر بوجهة نظر معينة حتى يكون صادقا أمينا فى تفسيره للحقيقة . .

أما الفنان فإنه لايتجرد من هذه المشاعر الخاصة به ولايستطيع أن يلغى ذاتيته أو شعوره نحو الحقيقة التى يحاول التعبير عنها ، لذلك تدخل الذاتية فى الفن والأدب فتصبح الحقيقة مصورة

من خلال نفسية الفنان وفكره ولذلك يقال : « إن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة » .

وعلى هذا ، فما أكثر الصورة التى قدمها الفن على مدى تاريخه الطويل للجمال الإنسانى أو لمشهد طبيعى أو لفكرة السلام أو للحرب ، ولكل هذه الصور قيمتها ولكل هذه الرؤى أصالتها التى لا ينقص من قدرها مرور الزمن أو اختلاف الآراء ، وليس الأمر كذلك فيما يتعلق بالحقيقة العلمية التى لا تحتمل خلافا والتى سرعان ما تهرم فتفقد رونقها وقيمتها إذا ما أتى عليها الزمن فتقدم العلم وأحل محلها حقيقة أخرى جديدة.

لذلك فقد ينكر البعض التزام الفن التعبير عن أى حقيقة بل يفرقون بين الجمال والحق ، ذلك لأن الفن فى رأى هؤلاء ليس إلا خيالا لا علاقة له بالواقع .

فإذا صدق هذا القول فكان الفن خيالا لا ارتباط بينه وبين الواقع فلما يكون له هذا الأثر البالغ فى نفوس الناس ؟ وكيف يتأتى لروائع الفن أن تخلد على مدى السنين ناطقة معبرة عن حقيقة الإنسان والوجود؟

والتفسير الذى يمكن أن يوضح لنا معنى الحقيقة التى يعبر عنها

الفن فيقربها إلى أفهامنا ، لا يعنى أن الفن يصور لنا الحقيقة الواقعة كما هى ، فهذه المهمة هى مهمة العلم .

وإنما كما يقول أرسطو : « يعنى الفن بتصوير الحقيقة الممكنة الوقوع » وهذا الإمكان لا يكون متصورا بالعقل فقط على نحو ما تكون الحقائق الرياضية ، وإنما إمكانيتها متخيلة ومحسوسة بفضل ما يلجأ إليه الفن من وسائل تؤثر فى النفس تأثيرا مباشرا .

ففى الفن يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم مثالى يصلح بديلا لعالم الوجود الواقعى . وبالفن نسمو إلى آفاق سامية يمكن أن تتحقق فيها قيم الجمال والحق على السواء .

وكذلك يمكن القول بأن للفن حقيقة لها جذورها فى الوجود الواقعى ، ذلك لأن الفن ليس خيالا يتم فى فراغ الوهم وإنما يرتبط الخيال فيه بالواقع .

وعلى أساس هذا الارتباط يمكن أن يتصف الفن بالصدق أو بالكذب .

فكلما كانت رؤية الفنان للواقع أوضح وتعبيره عن صداها فى نفسه أصدق ، كلما زادت قيمة العمل الفنى .

ولذلك يفسر الصدق فى العلم بأنه مجرد صدق الإخبار عن

لحقيقة ، أما الصدق فى الفن فهو إخلاص الفنان للحقيقة ، صدق لرؤية والأمانة عليها . . . .

ومن أجل هذا فقد ذهب كثير من الفلاسفة إلى القول بأن لفن هو نوع من اللغة يحى بها الفنان خبرته الجمالية وينقلها إلى لغير ، وهم لذلك يعدون الفن من أهم سبل الاتصال وأكثرها فاعلية وتأثيرا فى المجتمع .

ولقد حظيت هذه المهمة الاجتماعية الأخلاقية للفن بنصيب كبير من دراسات الفلاسفة ودفعتهم إلى السؤال عن قيمة الجمال وهل يكون له اتصال بالخير ؟

الجمال والخير



مما سبق أن فى الفن حقيقة ، وأن للحقيقة الفنية ارتباطا بالحقيقة الواقعة .

وهذا الارتباط هو أساس الصلة بين الجمال والحق ، أما صلة الجمال بالخير فتنقلنا إلى البحث عن مهمة الفن فى المجتمع وصلته بالأخلاق والحياة العامة .

ولكننا حين نتعرض لبحث الصلة بين الفن والأخلاق ، فلا بد لنا من أن نواجه مشكلة مرجعها أنه لم يخل زمان ما أو مكان من أناس نبذوا الفن باسم الأخلاق ، بل نظروا إليه نظرة الشك والريبة .

وغالباً ما يفسر هؤلاء المتشككون عداءهم للفن ، على أساس أن الفن ليس إلا نشاطاً فائضاً وكمالياً ، ومن ثم فهم يهاجمون الفن باسم العمل المجدى والنفع العام ، وتارة أخرى يحاربون الفن بحجة المحافظة على الأخلاق والدين .

ولئن شاهدنا فى حياتنا اليومية ومجتمعاتنا الحاضرة أمثلة لهذا الموقف إلا أن لهؤلاء الساخطين على الفن فلاسفتهم المعبرين عن آرائهم .

فسقراط فى القدماء يعد مثلا لفلاسفة هذا الموقف العدائى بالنسبة لفن عصره .

فعلى الرغم من أنه قد ورث عن أبيه فن النحت واشتغل به فى صدر حياته إلا أنه ترك هـذا الفن عندما انصرف إلى دراسة الفلسفة .

وقد عرف عنه معاصروه أنه سخر من نفسه ومن نسبه الإلـهى الذى يربطه بإلـه النحت « ديدالوس »(١) .

والمعروف عن سيرته أنه هاجم الشعراء المعاصرين له لأنهم فى رأيه لا يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه ، كما أنهم لا يوجهون الناس التوجيه الحكيم ، ولذلك فقد فضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات الذين يفيدون الناس بإنتاجهم . وبنـاء على هذه الآراء السقراطية فى الفن ارتدت تصورات سقراط للجمال إلى تصورات الخير والمنفعة ، فالجميل فى رأيه هو ما يحقق نفعاً مباشراً أو خيراً عاما .

وقد اتفق أهم مؤرخى الفلسفة السقراطية على تأكيد هذه النظرية .

---

(١) Daedalus .

فقد أثارها أفلاطون وهو أعظم تلاميذ سقراط فى محاورة له كرسها لتعريف الجمال ، هى محاورة « هيبياس » . عرض فيها لمجموعة من التعريفات الشائعة وأورد فيها توحيد سقراط بين الجميل والنافع أو المفيد .

أما « زينوفون » المؤرخ فقد ذكر حواراً طريفاً دار بين سقراط وأحد أصدقائه حول تعريف الجمال ، وفى هذا الحوار يتباهى سقراط بعينيه الجاحظتين وأنفه الأفطس الكبير ، مدعياً أن هذه الصفات لا تمت للقبح بأية صلة ، بل هى صفات الجمال عينه .

لأن الجحوظ فى عينيه يجعلهما أقدر على الإبصار ، والفطس فى أنفه يجعله أقدر على التقاط الروائح وحدة الشم .

وفى العصور الحديثة ظهرت نظريات فلسفية ترى فى الفن نوعا من اللهو الذى لا يعود على المجتمع بأية فائدة . ومن القائلين بهذه النظريات هربرت سبنسر وشيللر .

غير أن الذين أرادوا الدفاع عن جدية النشاط الفنى قد انتهوا إلى القول بأن النفع المباشر بمعنى إرضاء حاجات الإنسان المادية أو سد نقص معين محسوس ، ليس وظيفة من وظائف الفن ،

إذ من الواضح أن القصيدة الشعرية لا تشبع جائعا ، وأن اللوحة الجميلة لا تقي الإنسان قيظ الصيف أو برودة الشتاء .

لكن الحاجة التي يرتضيها الفن بالنسبة للإنسان ، إنما هي حاجة روحية ومعنوية .

ففي الفن رضاء لنفس الفرد كما أن فيه أيضاً تحقيقاً لمطالب المجتمع .

وليس أدل على هذه الوظيفة الاجتماعية مما انتهى إليه علماء الأنثروبولوجيا المعنيون بدراسة الإنسان منذ أقدم العصور .

فقد وجدوا أنه لم يوجد مجتمع إنساني قد خلا تماما من ظواهر الفن ، وتبينوا كذلك أن تاريخ الفن قديم قدم الإنسانية بل هو أقدم بكثير من تاريخ الفكر العلمي .

وكان مما قاله هؤلاء المدافعون عن الفن في مجال الرد على من وصف الفن بأنه لعب ، أن قول هؤلاء المعترضين على الفن إنما ينطوي على جهل كبير بوظيفة اللعب عند الإنسان .

فمن المحقق أن للعب وظيفة سيكلوجية واجتماعية كما أن له دورا كبيرا في التربية وفي تنمية الأخلاق .

وتشبيه الفن باللعب لا يقلل من أهميته بالنسبة للنشاط الإنساني ، فمن الواضح أيضا أن حرمان الإنسان من اللعب أو من

الفن هو فى الواقع حرمان له من ممارسة نوع من أنواع نشاطه الطبيعى .

والإنسان بطبعه فنان ميال لإرضاء حاسة الجمال ، أما الفنان فهو رجل منتج ؛ اختلف الناس فى قيمة إنتاجه ، وكثيرا ما ظلمه المجتمع حين ترك فنه يباع ويشرى سلعة يقتنيها كل من تسلح بسلاح المال .

ولقد نتج عن عرض الفن فى سوق الشراء والبيع أن حرمت طبقات كثيرة من متع الفن . ولقد حدث ذلك حين خضع الفن لسلطان المال فاحتكرته طبقات من المجتمع توفر لها فائض من الفراغ وفائض من المال ، وأصبح الفن نتيجة لهذه الأوضاع الاجتماعية ترفا لا يتطلع إليه إلا من توفرت له الوسائل .

وانفصل الفن كذلك عن الحياة اليومية فأغفل مطالب الجماهير إذ اقتصرت وظيفته على خدمة قطاع صغير من قطاعات المجتمع . وقد كان هذا الوضع الاجتماعى هو أساس شيوع هذه النظرة الخاطئة عن الفن .

من هنا يتضح لنا أن قضية الفن هى فى الواقع قضية الديمقراطية وهى أيضا قضية الاشتراكية .

ففى ظل النظام الديمقراطى يصل إنتاج الفنان إلى أكبر عدد

من الناس ، وفى ظل الاشتراكية يكون للفنان مكانه إلى جانب العامل المنتج ، كذلك تتغير نظرة الناس إلى الفن حين يكون الفن فى متناول الجميع ، بل يكون شأن الفن فى ظل الاشتراكية هو شأن الآلة لا تستعبد الإنسان وإنما تحرره .

وأعداء الفن كما قلنا كثيرون . فإلى جانب من هاجموا الفن ووصفوه بأنه عمل كمالى ونشاط فائض أولى بالإنسان أن ينصرف عنه إلى العمل المجدى ، يوجد من يحارب الفن باسم الأخلاق والدين .

ولقد حفل التاريخ بأمثلة كثيرة لفئات من المتزمتين الأخلاقيين أو المتطهرين الذين يقاومون فى أنفسهم الاستجابة إلى نشوة الجمال وسحر الفن فيهربون منه هروب « أوليس » من غناء سيرسيه[1] ومنهم من لا يقبل من الفنون إلا ما كان موعظة أو حكمة .

ومما لاشك فيه أن الفن الخلاق لابد له من الالتزام بقيم

(١) أوليس من أبطال الأساطير اليونانية حملته الأنواء إلى بلاد نائية ولكنه آثر العودة إلى وطنه وزوجه وفى طريقه سمع غناء « سيرسيه » الذى يجذب كل من يقترب من جزيرتها ولكنه قاوم الإغراء وهرب منها .

الحق والخير ولكنه ليس دعوة ولا دعاية أو موعظة . فهناك فرق كبير بين الفنان والواعظ ، ولهذا تدور جملة أسئلة حول هذه المشكلة . . .

كيف يرتبط الجمال الفنى بالخير الأخلاقى دون أن يتحول إلى وعظ أو إرشاد ؟ وما هى صلة الفن بالأخلاق ؟

ويعرف كل من اطلع على تاريخ الفلسفة القديمة أن أفلاطون هو أول من دعا إلى هذا الرأى الذى يجعل الفن فى خدمة الحياة الاجتماعية والأخلاق .

بل لقد ذهب هذا الفيلسوف إلى ضرورة رقابة الدولة على كل ما يعرض على النشء من فنون كما دعا إلى استبعاد كل الفنون التى تخل باتزان النفوس أو تشيع انحرافا فى المجتمع .

لكن أفلاطون كان فنانا كما كان فيلسوفا ، ولم يكن فى دعوته هذه كما يرى كثير من شراح فلسفته معارضا للفن ، بل كان داعية له ومدافعا عنه فى فترة سادتها القلاقل الاجتماعية والتطورات السياسية العنيفة .

ففى مثل هذه الفترات من التاريخ تهتز القيم وتظهر فى المجتمع تيارات متطرفة فى كل الاتجاهات .

وكان الاتجاه المادى فى الفلسفة وما صاحبه من نزعة حسية ،

هو الاتجاه السائد فى عصر أفلاطون ، فأصبحت النظرة الغالبة فى الفن عند أتباع هذا الاتجاه هى تلك النظرة التى لا ترى فى الفن سوى المتعة الحسية واللذة الخالصة .

وكان من الطبيعى أن يثور أفلاطون شأن كل مصلح أخلاقى على الآراء السائدة ، فيندفع إلى تأكيد الجانب الأخلاقى والنزعة الروحية التى افتقدها الفن فى عصره .

ونجد كذلك أن النظرة الدينية للوجود قد سادت فى فترات أخرى من التاريخ وتبع ذلك أن تشدد رجال الدين وتطهّر الناس من المتع الدنيوية وزهدوا فيها طلبا للآخرة . ولقد كانت هذه النظرة الدينية من أهم الدوافع التى انتهت ببعض المتشددين فى الأخلاق إلى كراهية بعض الفنون وإلى انصرافهم عنها خوفا مما تثير فيهم من نشوة ومن متعة مردها انطلاق الطبيعة الإنسانية وانجذابها إلى البهجة التى تقدمها الفنون للإنسان .

ولكن أيكفى هذا لكى نحكم على الفن بأنه نشاط لا أخلاقى ؟ الواقع أن الحكم الأخلاقى على ما تنطوى عليه الخبرة الفنية من بهجة إنما يتوقف على المعنى الذى يمكن أن تفهم به الأخلاق .

فقد تتمثل الأخلاق عند البعض فى كل نشاط يحقق به الفرد سعادته ويكمل به طبيعته ، فيكون الخير تبعا لهذا التفسير هو كل ما يساعد على تفتح الطبيعة الإنسانية وازدهارها ومن ثم يكون

الفن مصدرا لسعادة الإنسان ونشاطا لا يتعارض والأخلاق بل هو فى جوهره أخلاقى . أما التصور الآخر للأخلاق فيتمثل الخير فى الالتزام بمثل ثابتة أو قواعد صارمة ينبغى على الفرد احترامها بل قد تنتهى إلى أن تفرض على الإنسان مقاومة طبيعته وكبت نزعاته إلى الانطلاق والحرية والتجديد .

وكثيرا ما تصطدم هذه النظرة الأخلاقية بروح الفن المنطلقة ، بل ربما وجدت فى الفن مصدرا من مصادر الثورة والتحرر من تلك المثل الأخلاقية الصارمة التى غالبا ما تكون وليدة ظروف تاريخية معينة أو تقتصر صلاحيتها على طبقة من طبقات المجتمع أو فئاته فتحاول هذه الطبقة أن تفرض هذه المثل على الجميع وتجعل منها قانونا عاما تلتزم به باقى الفئات . وقد تتغير أوضاع المجتمع ، وتتطور أخلاق الناس فتتعرض هذه المثل للنقد من وقت إلى آخر خاصة حين تتعارض مع حرية الأفراد أو تصطدم بمثل أخرى جديدة يفرضها التطور الاجتماعى . ولما كانت روح الفن منطلقة متحررة تستجيب لنوازع الطبيعة البشرية وتكون تعبيرا عنها وسلاحا من أسلحة الثورة يخشاه المحافظون ، فإنها تصطدم بأخلاق القانون الثابت الصارمة ولذلك يحكم المتشددون فى الأخلاق على الفن بأنه بطبيعته معارض للأخلاق :

ولقد تعرضت بعض الفنون لهجوم المحافظين والمتشددين فوصف الغناء والرقص في بعض المجتمعات بأنهما من الفنون التي لا تنطوي على احترام الوازع الديني أو الأخلاقي .

لكن ما أبعد هذا الادعاء عن الحقيقة !

فالواقع أن الفن قد ارتبط بالدين والأخلاق منذ أقدم العصور . ففي حياة البدائيين وفي كثير من شعائر الأديان لمسات من الإحساس الفني وصور جمالية لا يمكن إنكارها .

ومن أمثلة ذلك فن الرقص الذي نشأ عن طقوس البدائيين الدينية . أما فن المسرح فقد تطور عن عبادة الإله ديونيسوس إله الخمر في اليونان . وتأثرت الفنون المختلفة في البيئات الإسلامية بخصائص مستمدة من التعاليم الإسلامية وارتقت الموسيقى الغربية والغناء داخل الكنائس في أوربا .

ويتبين لنا ، مما تقدم ، أن الدين والأخلاق والفن كلها ظواهر لا تتعارض فيما بينها بل هي ظواهر مرتبطة ببعضها ، وواضح أيضاً أن الاعتراض على الفن باسم الأخلاق أو الدين أو المنفعة العملية ، إنما هو اعتراض لا يعتمد على أساس من التفسير العلمي لتلك الظواهر .

ولقد تأثر النقد الفني والأدبي بهذه النظرات الفلسفية

التى قدمها المفكرون فيما يتعلق بتصورات الجمال والخير والصلة بينهما .

فلقد كانت للآراء التى سلبت الجمال الفنى كل قيم الخير وخلصته من الارتباط بالنفع العام أو بالأخلاق صداها فى تاريخ النقد الفنى والأدبى فى العصور الحديثة بوجه خاص . فعبادة الجمال المطلق قد شاعت فى القرن التاسع عشر ، ونظر بعض النقاد الرومانسيين إلى الفن على أنه ليس سوى تعبير عن الجمال المطلق ، بل لم يعترفوا وقتئذ بأن للفن أية غاية أخرى سوى التعبير عن هذا الجمال المثالى .

ولقد لخص هؤلاء النقاد نظرياتهم هذه بقولهم إن الشىء إن أصبح نافعا فقد صفة الجمال، واتخذوا شعاراً لهم تلك العبارة المشهورة : « الفن للفن » .

أى أن على الناقد الفنى أن يفصل تماما بين مجال الفن وبين سائر المجالات الأخرى .

ولكن كيف يخلص الفن تماماً عن سائر المجالات الأخرى ؟ كيف يمكن أن نحدد الجمال الفنى إن جردناه من العلاقات العامة المتشابكة التى تصله بغيره من ظواهر النشاط الإنسانى ؟

إن النتيجة الحتمية المترتبة على هذا الرأى لابد أن تنتهى

بالجمال الفنى إلى فكرة مجردة باهتة اللون خالية من المعنى ومن الارتباط بالواقع .

ولقد يقال إن العلم للعلم ، بمعنى أن المعرفة العلمية هى معرفة خالصة لا تبغى إلا الحقيقة ذاتها ، ويقال أيضاً إن الفن للفن بمعنى أن الفن لا يبغى هدفا آخر سوى تحقيق القيم الجمالية ولكن هذا التفسير لا يستقيم ما لم يحدد علاقة هذه القيم الجمالية بقيم الحق والخير .

وإلا فلا معنى اذن لعلم أو لحقيقة لا صلة لها بسياق تصورات الإنسان العلمية وحياته العملية كما لا يكون هناك معنى لجمال لا يرتبط بسياق المشاعر الإنسانية وواقع حياة الإنسان العملية والاجتماعية والأخلاقية .

فبفضل ما يعبر عنه الفن من أهداف وما ينطوى عليه من مشاعر وأحاسيس مشتركة بين أبناء المجتمع الواحد ، أخذ كثير من الفلاسفة اليوم بذلك التعريف الذى يعرّف الفن بأنه وسيلة من وسائل الترابط الاجتماعى .

بل ليس الإبداع الفنى عند هؤلاء إلا محاولة الفنان الاتصال بغيره ، وبمعنى آخر يحاول التعبير بها عما فى ذاته لمجتمعه .

وبناء على هذا الرأى نادوا بفكرة تحرير الفن من الارتباط

بالتصورات المجردة للجمال وقاموا يعلنون أن غاية الفن ليست تصويراً للجمال المثالى كما ذهب فريق الرومانسيين والمثاليين فى بداية القرن التاسع عشر ، وإنما على العكس من ذلك تبنوا وجهة نظر أكثر واقعية وأعلنوا أن الفن إنما هو تعبير عن مطالب المجتمع ، ومثله العليا .

وذهب الأديب المفكر ليون تولستوى إلى تأكيد هذا الاتجاه فطالب بأن يخاطب الفن الجماهير ، وعرّفه بأنه نشاط غايته نقل المشاعر التى يحس بها الإنسان إلى الآخرين وعدّه وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع .

وعلى هذا النحو لم يعد الجمال الفنى فى رأى تولستوى ومن سار على دربه يتمثل فى فكرة مجردة أو فى مثال مستمد من عالم آخر يسمو على الواقع ، بل فسّر الجمال على ضوء تلك الوظيفة الاجتماعية والأخلاقية التى يؤديها الفن فى المجتمع .

وإن لم يذهب أغلب المفكرين والفلاسفة إلى هذا الحد الذى يكاد يلغى استقلال الظواهر الجمالية ، إلا أنهم جميعاً متفقون على أن رسالة الفن والجمال إنما هى رسالة متممة لرسالتى الحق والخير .

وتاريخ الفن حافل بأمثلة توضح لنا صلة الفن وتجاوبه مع الأحداث الاجتماعية والسياسية الكبرى .

فالمثل ، والأهداف التى توحى إلى الفنان وتحركه ، ليست مثلا مجردة ، معلقة فى الفراغ ، وإنما يستمدها الفنان من كل ما يدور حوله من وقائع وأحداث ومن تجاربه وخبراته واستجابته للحياة الاجتماعية المحيطة به .

بل إن أعظم موحٍ له هو الإنسان العادى الذى يلقاه دائما فى طريقه ، ولا يمكن أن يختفى عن بصره .

وحسبنا اليوم أن نراجع تاريخ شعبنا العربى فى كل مكان ، وأن نعيد النظر فى مثله وأهدافه لنحس بالثورة تسرى فى كل جوانبه وتتخلل جوانبه ، ولا يحمى هذه الانتفاضات العميقة إلا سياج قوى من الأفكار الناصعة الوضوح تنير له ظلمات الطريق وتحدد له معالم المستقبل ، ولا يبشر بالمستقبل الذى تنتظره أمة قد وعت تاريخها وحددت أهدافها سوى فن يحيى البطولات ويملأ النفوس باعظم الآمال ، فما وجد فن كبير دون وجود أهداف كبيرة وأفكار عظيمة تحرك المجتمع حوله .

ما هو الجمال ؟

يبقى سؤال أخير تفترضه فلسفة الجمال وتحاول أن تجيب عليه وهو ما هو الجمال ؟

ولقد اختلفت إجابات الفلاسفة على هذا السؤال تبعاً لاختلاف مواقفهم من سائر مشكلات الفلسفة ، إذ من الطبيعى أن تتباين تعريفات الفلاسفة للجمال وتفسيراتهم له تبعاً لتباين مناهجهم فى المعرفة ومواقفهم الميتافيزيقية ، من الوجود والإنسان .

ويكفى أن نرجع إلى أمهات المذاهب الفلسفية الكبرى ليتضح لنا هذا الارتباط بين موقف الفيلسوف من مشكلة الجمال ، وموقفه من سائر المشكلات الفلسفية الأخرى .

فحين أشرقت شمس الفلسفة فى بلاد اليونان ، تساءل الفلاسفة عن تعريف الجمال ، وعن خصائص الشيء الجميل . وتأثر أولئك الفلاسفة بروح الحضارة والمجتمع الذى نشأوا فيه ، كذلك تأثرت آراؤهم فى هذه المشكلة بالإطار العام لمذاهبهم الفلسفية .

فقد عنيت الفلسفة فى بادىء أمرها ، بالبحث عن النظام

الكلى للوجود وتبلورت المشكلة الميتافيزيقية عند فلاسفة اليونان في محاولة رد الكثرة المشاهدة للموجودات إلى مبدأ واحد ، افترضت أنه سر النظام وأساس المعقولية الشاملة للوجود . ولذلك فقد كان بحثهم فى الكون، هو فى الواقع ، بحثا عن النظام والترتيب والوحدة المنسقة للكل الجامعة له فى تآلف وانسجام . وكان هذا البحث على حد قولهم هو بحث فى « النظام والترتيب » « Cosmos » الذى يسرى فى الكون .

ومن هذه اللفظة اشتقت كلمة الكوزمولوچيا Cosmology أى البحث العلمى فى الكون ونظامه .

وعلى أساس هذا الاهتمام الفلسفى تفرعت مشكلة الجمال ، التى عبر عنها الفن اليونانى كما شغل بها الفلاسفة . فقد تمثل الجمال ، وخاصة فى فنون التصوير والعمارة فى تحقيق صفات الاتزان والتماثل والائتلاف ، وكانت هذه الخصائص هى فى الواقع الجانب الاستطيقى لمشكلة البحث عن الوحدة الميتافيزيقية التى سعى إليها الفلاسفة عند تفسيرهم للكثرة والتعدد .

وكذلك نجد أفلاطون وأرسطو يتأثران بهذه المبادئ التى التزمت بها فنون عصرهم ، يقرران أن التوازن والقياس والتناسب هى عناصر الجمال والكمال فى كل الموجودات .

ويقول أرسطو عبارته المشهورة فى تعريف الجمال . « إنما يتحقق الجمال فى النظام والحجم . »

وليس هناك أدل على هذه الخصائص التى حاولت الفلسفة اليونانية أن تعرف بها الجمال من تلك الروائع الخالدة التى سجل بها كبار مثّالى هذا العصر « فيدياس » ، و « بوليكليتوس » و « ميرون » هذه الروح اليونانية التى اختصت بصفات الاتزان والتماثل والاعتدال .

لكن مشكلة الجمال ما لبثت أن ارتبطت بالتفكير الميتافيزيقى وأصبح الجمال مشكلة فلسفية ، منذ تساءل أفلاطون :

« أيكون سبب جمال الوردة هو شكلها ولونها ؟ أم تكون الأشياء الجميلة جميلة بفضل علة أخرى معقولة مثالية هى مثال الجمال ؟ » ولقد كان هذا السؤال هو نقطة البداية فى الميتافيزيقا التى لا تحاول تفسير الأشياء بالرجوع إلى الأسباب والعلل المشاهدة المحسوسة وإنما تفسر الأشياء تفسيراً عقليا كى تصل إلى العلل البعيدة غير المباشرة ، أو على حد قول الفلاسفة ، كى تصل إلى العلل الأولى المعقولة بالفكر وحده الثابتة التى لا تتغير على مدى الأيام .

ذلك لأن المعقول فى الميتافيزيقا هو الثابت ، وتفسير الشىء

لا يتم تبعا لهذه النظرة الميتافيزيقية ولا يكتمل بغير الوصول إلى مثل هذه العلة التى لا يختلف عليها الناس ، والتى لا ينبغى أن يعتمدوا فى إدراكها على حواسهم النسبية المتغيرة .

من هنا نشأت فى الفلسفة فكرة الجمال المطلق أو المثالى الذى لا يتغير بتغير الظروف والأحوال والذى لا يختلف باختلاف الزمان والمكان والذى يكون علة لكل جمال مشاهد على الأرض . ومعلوم أن هذا الجمال المطلق هو عند الفلاسفة المثاليين فكرة مجردة توصلوا إليها بعقولهم ، ولكنهم فى نفس الوقت افترضوا أيضا أن هذا الجمال المطلق أزلى خالد أى سابق أيضا على وجودهم وعلى عقولهم ؛ ومنه تستمد كل الأشياء الجميلة جمالها ، بل بدون وجوده لا يمكن للإنسان أن يعرف ما هو الجميل ولا يمكن أيضا أن يحكم بالجمال على أى شىء من الأشياء التى يصفها بهذه الصفة .

ويقترب من هذا الموقف المثالى الميتافيزيقى من الجمال ، موقف آخر مثالى ، يأخذ به كثير من الفلاسفة المتدينين والمتصوفة والروحانيين ، أولئك الذين لا يقف إحساسهم بالجمال عند حد موجودات هذا العالم الواقعى المحسوس وإنما يسمو ذوقهم وعاطفتهم إلى عالم مقدس إلهى يشع نورا وبهاء . وفيه

تتمثل كل القيم المفضلة ، قيم الحق والخير والجمال .

وإزاء هذا الجمال الإلهى المنبثق عن الذات الإلهية . يتلاشى كل جمال أرضى ، وقد يرى بعض الصوفية أن الصور الجميلة المحسوسة المشاهدة على الأرض ، إنما تفيض عن جمال الذات الإلـهية فيستغرقون فى تأمل هذه الصور الجزئية لا إعجابا بها بل لأنها تدل على جمال الحقيقة الإلهية وتشير إليها .

وقد عبر الصوفية المسلمون عن هذه الأفكار ، وحفل تراثهم الفكرى بصور من الحب الإلـهى ، تدور أغلبها حول هذا الجمال المطلق الذى هو علة لكل حسن مقيد يتجلى فى موجودات الطبيعة الظاهرة .

وفى هذا يقول ابن الفارض :

وصرح بإطلاق الجمال ولا تقل
بتقييده ميلا لزخرف زينة
فكل مليح حسنه من جمالها
معار له بل حسن كل مليحة

بها قيس لبنى هام بل كل عاشق
كمجنون ليلى أو كُثَيِّر عزة

فكل صبا منهم إلى وصف لبسها
بصورة حسن لاح فى حسن صورة
وما ذاك إلا أن بدت بمظاهر
فظنوا سواها وهى فيها تجلت[1]

ويتضح لنا مما سبق كيف تأثرت نظرية الجمال بالإطار العام للفلسفة ، وكيف تلونت هذه النظرية أيضا بما اختاره الفلاسفة من مناهج اعتمدوا عليها فى المعرفة ، فمنهم من اعتمد على العقل كى يكتشف الجمال على نحو ما ذهب إليه أفلاطون وأرسطو ، ومنهم من حاول الوصول إليه بالعاطفة والذوق ، شأن الصوفية . غير أن كلا الفريقين على السواء قد افترض للجمال حقيقة ووجودا مستقلا عن الذات الإنسانية العارفة .

ولئن غلبت هذه النظريات الجمالية فى الفلسفة القديمة وفلسفة العصور الوسطى إلا أن الفلسفة الحديثة قد حاولت أن تعيد النظر إلى مشكلاتها بواسطة المناهج العلمية والتجريبية، فقد عدتها الوسيلة المثلى للبحث فى كل الأمور الإنسانية ، بل لم تعترف بجدوى أى تفكير فى المشكلات الإنسانية لا يعتمد على هذا

---

(١) الحب الإلهى فى التصوف الإسلامى للدكتور محمد مصطفى حلمى المكتبة الثقافية (١٩٦٠) ص ٦٨ وص ٦٩ .

الأسلوب العلمى ، ونادت بضرورة قيام علوم إنسانية تبحث فى كل القضايا الإنسانية على غرار العلوم التى تبحث فى الظواهر الطبيعية .

وكانت الخطوة الأولى فى سبيل تحقيق هذه الغاية ، هو العزوف عن البحث العقلى أو الجدل فى معنى الجمال ، والرجوع إلى الذات الإنسانية للبحث التجريبى فى شروط إحساسها بالجمال .

فحكم الإنسان على شىء ما بالجمال لا يفترض وجود حقيقة مستقلة عن وجود الإنسان والأشياء الطبيعية اسمها « الجمال » المطلق الثابت الذى يوجد فى ذاته ويبقى حتى ولو لم يوجد على ظهر الأرض من يستوعبه أو يحس به .

وقد بدا لأصحاب هذه المناهج التجريبية أن الحديث عن وجود جمال مطلق مستقل عن وجود الإنسان ، إنما هو جدل ميتافيزيقى لا يوصل إلى أية نتيجة شأنه شأن البحث فى أى كائن غيبى ميتافيزيقى لا إثبات على وجوده أو على عدمه .

وعلى ذلك فقد ذهب المحدثون من الفلاسفة التجريبيين إلى أن الجمال ليس سوى صفة يضيفها الإنسان على الموجودات التى يحكم عليها بالجمال [1]

---

(١) انظر « خرافة الميتافيزيقا » للدكتور زكى نجيب محمود (١٩٥٣) ص ١١٠

ومعنى هذا هو إرجاع قيم الخير والجمال إلى الإنسان ، فهى قيم نسبية لا وجود لها إلا فى إدراك الإنسان ، وهى ذاتية بمعنى أنها حالات وانفعالات لا وجود لها خارج الذات المدركة .

ومن أشهر القائلين بهذه النظرية الانفعالية فى الغرب «ريتشاردز I A . Richards» و«أوجدن C . K . Ogden» اللذان[1] يعرفان الجمال بأنه صفة ينسبها الإنسان إلى الأشياء التى يثير إدراكه لها انفعالا مريحا « Coenaeslhesia » .

وهكذا نجد فى الفلسفة الحديثة رأيا يكاد يكون على طرف نقيض من الفلسفة التقليدية ، فبينما يذهب أغلب القدماء إلى إثبات وجود الجمال كحقيقة موضوعية لها وجودها فى الخارج يرجعه أكثر المحدثين إلى الذات الإنسانية .

وكما لا يمكن أن يكون الجمال فكرة مجردة باهتة فهو أيضاً لا يمكن أن يكون انفعالا ذاتياً لا أساس له فى الوجود الخارجى . لذلك يتفق أغلب المفكرين اليوم على ضرورة افتراض أبعاد أخرى تدخل فى تحديد الجمال إلى جانب تلك العلاقة الثنائية للذات المدركة والموضوع الذى تحكم عليه بالجمال .

---

(1) Ogden and Richards ; The meaning ol meaning .

فانفعال الإنسان إزاء الشيء الجميل لا يكفي وحده كمقياس لوجود الجمال ، فإلى جانب الصفات الجمالية التى تحدد وجود الجمال فى الموضوع ، وإلى جانب الذات المدركة ، يوجد طرف ثالث هو تلك المعايير التى يفرضها المجتمع على الإنسان كى تستقيم أحكامه الجمالية .

فمعايير الحكم الجمالى هى ثمرة من ثمرات المجتمع إذ من خلال المجتمع يرى الفرد الجمال ويستوعيه .

لذلك فقد دخل البحث فى الجمال ضمن ذلك الجزء من أجزاء الفلسفة الذى يسمى باسم فلسفة القيم ، وبالتالى أصبح لا يقف عند حد البحث الميتافيزيقى فى حقيقة وجود الجمال ، ولا عند البحث السيكلوچى فى الإحساس الإنسانى به وإنما اتسع لعنصر ثالث هو تلك القيم والمعايير التى يلتزم بها الإنسان فى أحكامه الجمالية .

فى حدود هذه المناهج ، حاولت الفلسفة أن تحل لغز الجمال . وكان من نتائج إدخال فكرة القيمة عند البحث فى الجمال أن اتسعت فلسفة الجمال للبحث فى القيم الأخرى المرتبطة بالجمال، كالبحث فى الروعة والرشاقة أو اللطف ، بل أصبح من المألوف

أن يسأل الفيلسوف اليوم عن « القبح » وهل تعنى فلسفة الجمال بالقبح قدر عنايتها بدراسة الجمال ؟

والواقع أنه إذا كان القبح قيمة إيجابية تطلب لذاتها ، وهدفا يسعى الفنان بإرادته إلى تحقيقه فى عمله الفنى فلمَ لا يدخل القبح قيمة فى فلسفة الجمال بل لم لا يكون نوعاً من أنواع الجمال ؟ . . . . .

وواضح من هذا السؤال أن اعتبار القبح قيمة جمالية يسعى الفنان إلى تحقيقها بإرادته لا يجوز إلا إذا فسر القبح وفهم على أنه تحقيق لشروط فنية معينة يتطلبها العمل الفنى .

وبهذا المعنى يتحول القبح إلى قيمة إيجابية شأنه شأن الجمال .

أما إذا فهم القبح على أنه قصور العمل الفنى عن تحقيق شروط فنية معينة ، أو على أنه فقدان معيار جمالى معين ، فلا يجوز هنا اعتبار القبح قيمة يسعى الفن إليها أو موضوعا فى فلسفة الجمال لأنه انتقاص للقيم الفنية ونقص فى العمل الفنى .

ولقد بدأت الثورة على تقاليد الجمال وتصوراته الكلاسيكية تسرى منذ القرن التاسع عشر ، وتفشت عبادة القبح منذ ذلك التاريخ ، بل غلبت فى الأدب والتصوير والنحت حتى أصبح

وصف النقص الجسمانى والروحانى ، وتصوير جوانب التشويه هى سمات الفن الحديث .

وعلى هــذا النحو فتح القبح للفنان الحديث آفاقا واسعة وألهمه التعبير عن قيم استطيقية جديدة ، وامتلأت معارض الفن اليوم بصور هى أقرب ما تكون إلى رسم البدائيين والأطفال، ولم يعد الجمال يتمثل اليوم فيما كان يعرف به عند قدماء اليونان من تناسب وائتلاف أو اكتمال واتزان .

وإلى جانب هذا القبح فى الصورة التشكيلية ، تمثل القبح فى مضمون الأدب وفى القصة بوجه خاص فى تصوير كل أنواع الانحراف . بل لقد تخلى الإنسان فى الأدب الحديث عن مكانته الأولى بين كائنات هذا الكون وافتقد سمات البطولة وسلب الشخصية الفعّاله وأضحى الأفراد أشبه بالعرائس الخشبية تحركهم القوى الجبارة التى لا قبل لهم على مجابهتها .

وأتى عصر الذرة يفتت كل وجود ويشتت كل وحدة ، ولم يعد الفيلسوف يسعى اليوم إلى تحديد تعريف ثابت للجمال بعدما ظهر له استحالة مثل هذا التعريف وبعدما اكتسبت قيم النقص والقبح قيمها الاستطيقية ودخلت مجال الجمال ، بل أصبحت وجها آخر من وجوه الجمال ، ومجالا للتذوق الفنى ، وتعبيراً عن ذات الإنسان ، ومرآة لباطنه الذى يموج بالأسرار .

المذاهب الكبرى فى فلسفة الجمال

قبل أن نختتم هذا الكتيب فى فلسفة الجمال، لابد لنا من وقفة نلخص فيها أهم النظريات التى قدمها كبار الفلاسفة ونستعرض فيها الحلول المختلفة التى وضعوها لحل هذه المشكلة .

وإذا كنا بصدد تاريخ النظر فى هذه الفلسفة الجمالية فينبغى لنا الرجوع فى ذلك إلى قدماء اليونان الذين استطاعوا أن يقدموا للأجيال التالية عليهم أبحاثاً خالدة ضمنوها خلاصة تجاربهم وأفكارهم ، فمهدوا السبيل لكل باحث آتى من بعدهم .

ولما كانت أهم مراحل تطور هذه الفلسفة الجمالية التى تلت العصر اليونانى هى المرحلة النقدية التى بدأت مع الفيلسوف الألمانى « كانط » ، فسوف نقف وقفة نطلع فيها القارئ على هذه المرحلة التى بدأت فى القرن الثامن عشر وامتدت طوال القرن التاسع عشر . ثم نختتم هذا الفصل بنظرة سريعة على أهم المذاهب المعاصرة فى علم الجمال .

(ا) العصر اليونانى

أفلاطون :

ولقد اقترن اسم أفلاطون بنظرياته الشائعة فى المثل وفى الحب وفى المحاكاة .

ونظريته فى الجمال إنما هى ثمرة هذه الأسس التى قامت عليها فلسفته العامة . فالجمال فى حقيقته مثال . نعنى أنه ليس من بين موضوعات هذا العالم المرئى . يقول إننا لو سعينا إلى البحث فى الجمال فلن نجده فى الأشياء المحسوسة المشاهدة . إذ ليس الجمال هو الغانية الفاتنة ، ولا هو الفرس الجميلة ....: إن الجمال الذى ينبغى للفيلسوف البحث عنه هو الجمال المطلق المعقول الذى لا يداخله أى قبح ، إنه « الجمال بالذات » أو مثال الجمال .

ومن هنا ، فهو يعتبر تصور هذا الجمال المثالى غاية يسعى إليها الفيلسوف الباحث عن الحقيقة .

ولكنه رغم هذا لا ينكر أننا نصادف الجمال على هذه الأرض ونعجب به ونحبه . غير أن هذه الخبرة الحسية ليست فى الواقع إلاّ معرفة تقريبية ، إنها تقربنا من الحقيقة ، ولكنها

لا تعرفنا بها . فعلى الفيلسوف ألا يقف عند هذا الحد الذى يقف عنده الإنسان العادى ، وإنما ينبغى عليه أن يتدرج فى سلم المعرفة ويصعد حتى يبلغ المثال .

ووسيلة الفيلسوف فى هذا الصعود هى الحب أو « الأيروس Eros » . ولقد ذكر أفلاطون الحب فى كثير من المحاورات ، وصور أستاذه سقراط فى صورة المحب المثالى الذى يتسامى بحبه، فيعشق الروح وينشد الفضيلة .

ويأخذ أفلاطون فى شرح حقيقة هذا الحب على لسان سقراط الذى يروى حديث « ديوتيما » كاهنة الإله أبوللون ، فى محاورة المأدبة ، فيصفه بأنه ليس حكيما ولا جاهلا ، كائن وسط بين الفريقين يتصف بحب الحكمة ، ومن هنا فهو فى شوق دائم إلى إستكمال ما به من نقص ، وهو فى تطلع مستمر إلى تحقيق الكمال .

فإذا امتلأت نفس الفيلسوف بهذا الحب أصابه شىء من طبيعة هذا المخلوق العجيب، وأصبح فى قلق دائم من أجل المعرفة وفى شوق أبدى للاتصال بالعالم المثالى، عالم الحق والخير والجمال. والحب غايته الجمال ، فالحب لا يمكن أن يتطلع إلى القبح ، وهو يهدف إلى الإنتاج ، أى إنتاج أشياء جميلة .

ومن هنا يتضح لنا المعنى الخفى وراء نظرية أفلاطون فى الخلق الفنى أو فى المحاكاة .

فما دام الفيلسوف عاشق الجمال، قد امتلأت نفسه بهذا الحب، فلابد أن تفيض فى إنتاج وخلق جديد بواسطة محاكاة initation يعبر بها عن الحقيقة التى استطاع أن يتمثلها . فعملية الخلق الفنى، لا يمكن أن تتم فى رأى أفلاطون مالم يتمثل الفنان المبدع هذه المثل فيستوعبها ثم ينطلق معبرا بها عن تلك المحاكاة المثالية .

أما المحاكاة التى لا تستند على معرفة بحقيقة الموجودات ، فإنما هى خداع وتضليل يقع فيها كل إنسان يخلط الحقيقة بالوهم.

ويرى أفلاطون أن فنانى عصره الذين اتجهوا إلى تصوير الواقع المحسوس ، وجعلوا هدفهم من الفن بعث اللذة الحسية عند جمهور المتذوقين مضللين ، يحاكون الصور والأشباح ولا يتحرون الحقائق .

وكذلك انتهى أفلاطون فى نظريته الجمالية إلى القول بأن رؤية الفنان للحقيقة وحبه لها ، هى شرط أساسى ليتوفر الجمال فى عمله الفنى ، وأنها أساس الصدق فى تعبيره بالمحاكاة .

أرسطو :

وعلى الرغم مما يقال عن اختلاف أرسطو عن أستاذه أفلاطون ، إلا أنه لم يستطع فى الواقع أن يتحرر تماماً من مثالية أستاذه ، ويكفي لبيان هذه المثالية أن نرجع لرأيه فى المحاكاة التى أخذها عن أفلاطون وعمقها وحددها فى نطاق فلسفة الفن .

فقد بين أرسطو أن الفنان ، لاينبغى له أن يتقيد بالنقل الحرفى الواقع ، وإنما عليه أن يحاكى الأشياء على النحو الذى يجب أن تكون عليه . ومعنى هذا أن على الفنان أن يتحرى النماذج الكاملة والتصورات المثالية التى لا تقع تحت بصره فى الواقع ، وإنما يكون وجودها فى عالم المعقولات . يقول فى كتاب الشعر موضحاً هذا الرأى : « إن الشعر أقرب إلى الفلسفة لأنه يصور الحقائق الكلية ، وهو لهذا السبب أعلى مرتبة من علم التاريخ الذى يكتفى بذكر الوقائع الجزئية والأحداث الملموسة » .

أفلوطين :

وعلى الرغم من القرون السبعة التى تفصل بين أفلاطون وأفلوطين الذى عاش بالأسكندرية فى القرن الثالث الميلادى

إلا أننا لا نجد اختلافا كبيراً عما سبق أن عرفناه فى فلسفة أفلاطون .

فقد ذهب أفلوطين فى بحثه الذى كتبه فى الجمال إلى القول : بأن على الفنان أن يرجع إلى عالم المعقولات ليتصور مثال الجمال. ويتخذ مثلا لتوضيح هذه النظرية « بفيدياس » المثال اليونانى الذائع الصيت الذى صنع تمثالا للإله زيوس . فيقول : إن فيدياس عندما شكل تمثال زيوس لم ينقله عن نموذج محسوس أمامه ، بل تصور ما يجب أن تكون عليه صورة الإله إن أراد أن يتجلى لأعين البشر .

ذلك هو العصر اليونانى تحده قمم ثلاث ، هى أفلاطون وأرسطو وأفلوطين ، وجميعهم لم يخرجوا فى الواقع عن الأصول التى وضعها أفلاطون حتى ليمكن أن تسمى هذه المرحلة باسم المرحلة الأفلاطونية .

أما عن الفترة التى تلت العصر اليونانى ، فهى الفترة التى تعرف فى تاريخ الفلسفة بفلسفة العصور الوسطى . فكثيراً ما أغفلت فى تاريخ الاستطيقا أو علم الجمال . باعتبار أن البحث فى الجمال قد أصبح فى هذه الفترة موجها إلى الاستشهاد بالجمال الطبيعى

على الـكمال المطلق الإلهى الذى لا يمـكن تصوره إلا فى الخالق تعالى .

أما الجمال الصناعى ، وهو الذى يتجلى فى الفن الإنسانى ، فلم يـكن عموماً موضع دراسة مستقلة .

على أن إحساس إنسان العصور الوسطي بالجمال وتصوره له ، أمر لا يمـكن إغفاله . ولابد للتخصص في هذا المجال من أن يجد عند فلاسفة هذه العصور بعض الآراء والتفسير .

غير أن النهضة الفنية ، والنزعة الطبيعية التى سادت فى عصر النهضة الأوروبية ، كان لها أكبر الأثر في توجيه البحث في فلسفة الجمال توجيها جديداً فى العصور الحديثة وخاصة فى القرن الثامن عشر .

فقد انتهي اسكندر جونليب بادمجارتن من أن يكتشف منطقاً للشعر ، وصفـه بأنه نوع من المعرفة الغامضة التى توجد فى خيال الشعراء ، وضمن نظريته هذه مؤلفه الذى أطلق عليه اسم: الاستطيقا Aes thetica عام ١٧٥٠ وبهذا التاريخ حدد ميلاد علم الجمال بمعناه الحديث .

ثم قوى تيار البحث فى علم الجمال بفضل مجهودات الفلاسفة الأنجليز أمثال :شافتسبرى وها تشسون وهوم وبوركه وانضم إليهم

من الألمان لسنج الذى اتخذ موقفاً وسطا بين موقف الناقد الفنى والفيلسوف الجمالى ، وقدم مذهبه فى مؤلفه «لاؤوكون» ، الذى حاول فيه وضع الحدود الفاصلة بين الفنون التشكيلية كما يمثلها فن التصوير والفنون التعبيرية كما يمثلها فن الشعر . وقد أكمل وينكلمان مجهودات لسنج . وتبلورت فلسفة الجمال في القرن الثامن عشر فى فلسفة كانط الذى استطاع أن يقدم فى عام ١٧٩٠ بحثه فى « نقد الحكم » الذى يحدد مرحلة جديدة فى عالم الجمال ، هى المرحلة الكانطية أو النقدية على نحو ما يرى أكثر مؤرخى هذا العلم .

(ب) المرحلة الكانطية

كانط : ١٧٢٤ — ١٨٠٤ :

كانت فلسفة كانط بمثابة ثورة فى تاريخ الفلسفة . وذلك لأنها رجعت إلى البحث فى الذات العارفة، وإلى تحليل قدراتها على المعرفة بدلا من البحث فى الوجود الخارجى على نحو ما سارت عليه الفلسفة فى العصور القديمة .

وقد رجع كانط إلى العقل الإنسانى ، فاكتشف فيه بناء أو تركيبا غايته المعرفة النظرية وضمن هذا البحث مؤلفه :

« نقد العقل الخالص النظرى » ثم اكتشف بناء آخر غايته توجيه السلوك الأخلاقى وضمنه مؤلفه «نقد العقل الخالص العملى» أما فيما يتعلق بتذوق الجمال والحكم الجمالى، فقد انتهى كذلك إلى افتراض قدرة مستقلة وظيفتها الشعور بالجمال، والحكم عليه، هى التى سماها بملكة الحكم وضمنها مؤلفه « نقد الحكم » ١٧٩٠.

وقد انتهى كانط فى هذا النقد إلى أربعة اعتبارات يمكن بها تحديد الحكم الجمالى.

فالاعتبار الأل من جهة الكيف، ويتخلص فى تعريف الجميل بأنه الشىء الذى يسر الإنسان ويرضى ذوقه من غير أن يكون وراء هذا السرور فائدة معينة أو غرض ما.

وواضح من هذا، أن كانط يختلف فى هذه النقطة مع الفلاسفة النفعيين أى الذين يوحدون بين الجميل وبين النافع المفيد.

والاعتبار الثانى من جهة الكم، يعرف فيه الجميل بأنه مايسر الذوق بطريقة كلية عامة، ولكن بغير استخدام التصورات العقلية Concepts. وهو يختلف هنا مع الفلاسفة العقليين الذين يذهبون إلى إن القول بأن الجمال يخضع للتصورات العقلية.

أما الاعتباران الثالث والرابع فيؤكدان الطابع المزدوج فى هذا الحكم الجمالى عند كانط.

فهو حكم له صورة الغائية ولكن الغاية فيه غير منصورة ، بمعنى أنه يشعر بوجود غاية ولكن لا يمكن تحديد هذه الغاية بالتصور العقلى ، وهذا التعريف يعتمد على أساس العلاقة ، أما الاعتبار الأخير فهو الذى يقدر فيه أن الرضاء فى الحكم الجمالى إنما يرضى الذوق بطريقة ضرورية أى بصفة فيها إلزام يشترك فيه الجميع .

ولا مجال هنا لأن نخوض فى نقد هذه الشروط الصورية التى افترضها كانط حين حاول تحديد الجميل . بل يكفى أن نلاحظ التناقض الواضح الذى وقع فيه حين رد الجمال إلى الاحساس والشعور ، ثم افترض فيه الضرورة ، والعمومية وكلاهما من خصائص النزعة العقلية فى الفلسفة : أى المذاهب التى ترد الجمال إلى التصورات العقلية .

فلسفة الجمال المثالية بعد كانط :

ولقد ساد التيار المثالى فى فلسفة الجمال الألمانية بعد كانط خاصة عند هيجل وشوبنهور .

أما هيجل فقد عدّ الفن نوعا من أنواع معرفة الفكرة المطلقة Ldea أو الحقيقة الإلهية .

ورأى أن الفن والدين كلاهما مرحلة أولية من مراحل المعرفة ،

وأنهما يندمجان فى معرفة تعلو عليهما ، هى الفلسفة .

واهتم هيجل ببيان المراحل الأساسية التى مر بها الفن على مر الأزمنة التاريخية .

فافترض أن الفن الرمزى القديم الذى ساد فى الشرق قد اندمج بالفن الكلاسيكى اليونانى ليكوّن الفن الرومانتيكى .

أما تجربة الجمال فهى عنده تجربة عقلية معرفية ولكنها لا تصل إلى إدراك الحقيقة الكاملة ، وانتهى من هذا إلى القول بموت الفن . ولعل هذا هو السبب الذى دفع كروتشه الفيلسوف الإيطالى إلى القول بأن علم الجمال عند هيجل لم يكن إلا مديحا مشئوما للفن .

شوبنهور :

ثم بلغت ميتافيزيقا الفن ذروتها فى فلسفة شوبنهور الذى تأثر بالفلسفة الأفلاطونية تأثرا بالغا على نحو ما يظهر فى كتابه : « العالم إرادة وتمثل » .

فقد استبدل شوبنهور بالمثل الأفلاطونية فكرته فى التمثلات العقلية : وعرفها بأنها تجسد أو تموضع Objectification للإرادة الكلية المنبثة فى الكون .

ثم افترض أن الفن ليس إلا تأملا لهذه التمثلات . وعلى أساس هذا التفسير ذهب إلى القول بأن بعض الموضوعات يكون أطوع للتأمل الخالص من بعضها الآخر وتبعاً لهذه الطواعية تزداد قيمتها الجمالية .

وأقام ترتيبا تصاعديا للفنون يبدأ بفن العمارة الذى يقدم تمثلات لأدنى مستويات تموضع الإرادة مستوى المادة الجامدة . ثم يليه فنون النحت والتصوير اللذين يقدمان تمثلات لمستويات أعلى إذ يتخذان من الصورة الإنسانية موضوعا لهما .

أما الموسيقى فهي تفوق الفنون الأخرى جميعاً ، إذ أنها لا تصور مستوى واحداً من مستويات تموضع الإرادة من خلال التمثلات الخاضعة للمكان والزمان ، بل تنفرد الموسيقى دونها عن سائر الفنون بأنها تصور الإرادة مباشرة بغير توسط التمثلات فهى تجسد مباشر للإرادة ذاتها .

فلسفة الجمال التجريبية بعد كانط :

غير أن القرن التاسع عشر وإن بدأ بهذه الفلسفات المثالية ، إلا أنه ما كاد ينتصف حتى اتخذت الفلسفة طابعا تجريبيا يكاد يكون استجابة عكسية لما كان يسود فى مستهله من فلسفة مثالية .

فقدم فخنر (١٨٠٧ — ١٨٨٧) فى المانيا استطيقا تجريبية سماها بالاستطيقا السفلى فى مقابل الاستطيقا القديمة الميتافيزيقية التى سماها بالاستطيقا العليا .

وقام فخنر باجراء تجارب لقياس تقدير الجمال . ومن أهم هذه التجارب تجربة مستطيلات الكرتون الأبيض التى وضعها بغير نظام على منضدة سوداء ، ثم طلب من عدد من الأشخاص أن يذكروا أى المستطيلات أشد قبولا، وأيها أشد نفورا بصرف النظر عن الفائدة الممكنة منها ، وبعد تحليله للنتائج انتهى إلى تحديد « الشكل الذهبى » وهو الشكل ذو النسب التى لقيت أكبر قدر من القبول عند الجميع .

وقد تمسك الفيلسوف الفرنسى هيبوليت « تين » بهذا الاتجاه التجريبى ، وذهب فى مؤلفه : « فلسفة الفن » إلى القول بأن الإنتاج الفنى إنما هو حصيلة عوامل ثلاثة: هى البيئة والزمان والجنس .

أما عن تطور فلسفة الجمال بعد ذلك . فمن الطبيعى أن تتخذ ألوانا مختلفة بحسب اختلاف البيئة الفكرية التى تنبت فيها .

ففى ألمانيا مثلا سادت النزعة النفسية فى دراسة علم الجمال ، فظهر علم النفس الجمالى Psycho - esthétique عند رتيودو

ليبس وكارل جروس ، وفى إنجلترا قدم بوزانكيت مذهبه فى علم الجمال .

أما عن أهم مذاهب فلسفة الجمال المعاصرة فى القرن العشرين ، فيعد بندتو كروتسه الفيلسوف الايطالى أعظم شخصية سادت منذ بداية هذا القرن .

وما زالت الاستطيقا تجد فى فرنسا اهتماما بالغا على نحو ما سنذكره فيما بعد .

(ح) علم الجمال المعاصر

بندتو كروتشه ١٨٦٦ — ١٩٥٢

وقد ظهر لكروتشه الذى تأثر فى بداية حياته بهيجل، أن إدراك الجمال يفترض نوعاً من المعرفة العقلية ، ولكنها معرفة لاتستبعد الإحساس ، وهى أيضا معرفة تفسح مجالا للموجود الفردى ولاتتعلق بالكليات التى يعنى بها العلم .

فالفردى هو الذى يمكن إدراكه إدراكا مباشرا ، أو إدراكا حدسيا intuition

ولكن مامعنى هذا الإدراك الحدسى ؟

يقول كروتشه فى تفسيره له : إنه ادراك ذو طبيعة مصورة

وبالتالى هو تعبير من نوع معين Expression أى هو تعبير مصور .

فتعريفه للحدس يستلزم ضرورة اقترانه بالتعبير . يقول فى مؤلفه « الاستطيقا » : إن أهم مايميز الحدس هو قابليته للتعبير . وإلا فكيف يتم لنا حدس شكل هندسى مالم يكن فى مقدورنا التعبير عنه وتصويره تصويرا دقيقا ؟

وعلى أساس هذه الفكرة وضح كروتشه الفرق بين الإنسان العادى وبين الفنان .

فالفنان صاحب حدس ، إذ أنه وحده القادر على التعبير . كذلك أمكن لكروتشه أن يثبت أن الاستطيقا ، هى لغة ، أو هى علم للتعبير .

أما عن اتجاهات الاستطيقا الفرنسية المعاصرة فلا سبيل هنا الى الحديث عنها بإسهاب ، غير أن هذا لايمنعنا من توضيح الأسس التى تقوم عليها .

الاستطيقا المعاصرة فى فرنسا

تتميز الاستطيقا الفرنسية المعاصرة بأنها قد أصبحت علما مستقلا موضوعه ، الظواهر الجمالية التى لا ترد إلى غيرها من الظواهر الأخرى .

كذلك تخلصت من الطابع الذاتى ومن النزعة التقويمية التى ترى فى الجمال قيمة معينة مصدرها الذات التى تدركه وبذلك تخصلت من الصفة المعيارية .

يشرح بايبه R. Bayer وهو أحد علماء الاستطيقا المعاصرين الأطوار التى مرت بها فلسفة الجمال ، فيقول : إنها تنقسم أربع مراحل .

الأولى هى المرحلة الفلسفية التى كان الفلاسفة يبحثون فيها عن الجمال فى ذاته ، وقد امتدت منذ عصر اليونان إلى شوبنهور ، ثم المرحلة السيكلوجية حيث انصبت العناية إلى البحث فى سيكلوجية الفنان والتذوق ، ثم المرحلة الاجتماعية حيث فسر العمل الفنى على أنه ثمرة للعوامل الاجتماعية ، أما المرحلة الرابعة فهى التى استقل فيها موضوع الاستطيقا عن موضوعات العلوم الأخرى فأصبح « شيئا » له وجوده الموضوعى فى الخارج .

ويشترك مع بايبه فى هذا الرأى أتباع مذهب الواقعية العقلية Réalisme rationaliste، وأهمهم فوسيللون Focillou صاحب كتاب « حياة الصور » واتيين سوريو notrmoS E. مؤلف « مستقبل الاستطيقا » .

وأخص ما تتميز به الظاهرة الجمالية عند أتباع هذا المذهب هو قولهم عنها إنها صورة .

ومهمة عالم الاستطيقا هى أن ينصرف إلى البحث فى نوع الإدراك المصاحب للإنسان المتذوق لهذه الصور .

فالاستطيقا على حد تعريف سوريو هى كلمة مشتقة من لفظة أيسثيزس aisthesis اليونانية التى تعنى الإدراك . فهى إدراك للجانب الصورى فى الأشياء .

كذلك يطالب هؤلاء العلماء الباحث فى الاستطيقا أن يتجه إلى العمل الفنى باعتباره الموضوع الرئيسى الذى تتجلى فيه الصور الجمالية التى هى موضوع بحثهم .

لأن شأن الاستطيقا عندهم من الفن هى شأن النظرية العلمية من تطبيقاتها .

على أننا لا يمكن أن نتعرض للاستطيقا الفرنسية المعاصرة ، بغير أن نشير إلى موقف فيلسوف الوجودية المعاصر جون بول سارتر الذى وإن لم يقدم نظرية كاملة فى الاستطيقا، إلا أن فلسفته التى اتصلت بفن الأدب قد انطوت على وجهة نظر جمالية لا يمكن إغفالها .

وأساس فلسفة الجمال عند سارتر يعتمد على رأيه فى الالتزام

L'engagement. ومؤداها أن الفرد وبخاصة الفنان أو الكاتب مسئول عن توجيه الأحداث الاجتماعية والسياسية التى تدور حوله وتجرى فى عصره .

يقول : « إننا لا نكتشف أنفسنا بالعزلة والاعتكاف ، وإنما يتم لنا ذلك فى الطريق وفى زحام المدن وبين الجماهير[1]، ولسارتر مواقفه المشرفة التى وقفها من الأحداث السياسية التى توالت على بلاده إبان الحرب العظمى وما بعدها وخاصة بعد تأسيسه لمجلة الأزمنة الحديثة عام ١٩٤٦ . ولقد قاد سارتر حملة المعارضة لسياسة بلاده الوحشية فى الجزائر ، كما التزم هو نفسه بما دعا إليه من ضرورة مشاركة الكاتب والأديب فى توجيه مجرى الأمور الدائرة فى عصره .

وواضح من هذا الاتجاه الأخلاقى الاجتماعى فى فن الأدب عند سارتر ، وهو فى الواقع اتجاه قد ساد الأدب والمسرح الفرنسى منذ مالرو وبرنانوس وأنوى وكامو ، أن خصائص الجمال الفنى لم تعد تنفصل عن المضمون الفكرى الذى يعبر عنه العمل الفنى .

---

(١) Sartre, Situations, 1. p 36

وعلى ضوء هذه الفلسفة الجمالية التى التزم بها سارتر ، كتب مسرحياته التى لم يكن يعنى فيها إلا بتصوير المواقف واستجابة الشخصيات لهذه المواقف . فالشخصية لم تعد تعنى عنده أكثر من الاستجابة التى يختارها البطل فى المواقف المختلفة .

* * *

تلك نظرة سريعة أردنا بها تعريف القارىء بأهم الفلسفات القديمة المعاصرة التى جادت بها قريحة عظماء الفلاسفة على مر التاريخ .

خاتمة

قد حاولنا قدر الإمكان أن نعرف القارىء بمشكلة من أهم مشكلات الفلسفة ، ولعلنا نكون قد أثرنا فيه اهتماما جديدا ، فدفعناه إلى أن يفكر فى أمر هو فى أكثر الأحيان وكما يبدو للناس أبعد الأشياء عن التفكير . . .

الجمال . . . ذلك اللغز الذى لا يزيده التفكير إلا إلغازا لأنه موضوع الإحساس المباشر وغاية الذوق السليم والفطرة الحسنة السوية . . .

ولقد بدأنا هذه الصفحات بتعريف فلسفة الجمال كى نوضح صلة الفلسفة بالجمال وكيف يكون الجمال موضوعا من موضوعات الفلسفة . . . ثم عقبنا على هذا الفصل بتوضيح ارتباط فلسفة الجمال بالحياة الفنية .

وقد تبين لنا كيف أن فلسفة الجمال قديمة منذ نشأة الفكر الفلسفى ، وأنها ليست مجرد تأملات أو شطحات لا علاقة لها

بالواقع ، وإنما هى مرآة لواقع الإنسان ، وهى تنظيم وتحليل لتصوراته عن الجمال .

فجذورها ممتدة إلى حياته الفنية ، وأصولها مستمدة من نشاطه الفنى الذى هو تعبير عن ذوقه وإحساسه بالجمال .

وعلى أساس هذا التقديم ، انتقلنا إلى البحث فى الخبرة الجمالية التى يتكشف فيها الجمال للإنسان ، وحاولنا تحليل معنى الذوق أداة هذا الإحساس .

والإحساس بالجمال هو الموضوع الرئيسى فى فلسفة الجمال اليوم لأنه أساس قيام ذلك العلم الحديث علم الجمال أو الاستطيقا .

ولقد تشعبت وجهات نظر الباحثين فى هذا العلم ، واختلفت مناهجهم ،ولكنهم التقوا عند تفسيرهم له على أنه العلم الذى يتناول تحليل ذلك النوع من المعرفة الكامنة فى الفن والإدراك المتعلق بالجمال .

ولما كان الفن هو ميدان هذه الرؤية الجمالية عند الإنسان ، وموضوع إدراكه الاستطيقى . فقد أفضى بحثنا السابق فى الإحساس الجمالى إلى البحث فى تحديد معنى الفن ، وإيضاح تعريفات الفلاسفة له .

فعرضنا لنظرية المحاكاة عند القدماء وعلاقتها بالتعبير ، والمراد بالتعبير الفنى وخصائص هذا التعبير ، وعقبنا على هذه النظريات بتفسير لحقيقة الرمز الفنى وكيف يكون الفن نوعا من أنواع النشاط الرمزى عند الإنسان .

ولكن هل يعلمنا الفن حقيقة ما ؟

وإن كان الأمر كذلك فما هذه الحقيقة ؟

أهى حقيقة الفنان أم هى حقيقة العلم ؟

إنها الحقيقة المثالية البديلة للحقيقة الواقعة .

وقد رأينا أن الجمال لا يمكن أن يخلو من الحق كما أن الفنان مطالب بالصدق ، صدق الرؤية وأمانة التعبير ...

أما عن صلة الجمال بالخير ، فأساسها رسالة الفن فى المجتمع والأخلاق .

وكثيراً ما ظلم الفن باسم الأخلاق وكثيراً ما اتهم بأنه نشاط فائض لا فائدة منه ولا نفع عملى وراءه .

لكن ما أبعد هذا الرأى عن حقائق العلم ، فقد نشأ الفن فى أحضان الدين ، وعبر الفن عن الطبيعة البشرية أحسن تعبير وكان الفن دائما أداة تحرير الإنسان ووسيلة من وسائل تكوين شخصيته وإنمائها .

هذا هو الجمال وفلسفته ، فهل يدخل فيها القبح أيضا ؟
وهل يكون القبح وجها آخر من وجوه الجمال ؟
لقد كشفت فلسفة العصر الحديث القناع عن كل ما كان مستترا عبر القرون ، وواجهت الإنسان بالحقيقة أيا كان وجهها ، وتلك هى رسالتها ، ألا تزيف وألا تخدع ، وأن تكشف له معالم الطريق علّه يعى طريقه فى زمن أصبح فى مقدوره أن يغير وجه الأرض ويركب عنان السماء عساه يتعظ !

المكتبة الثقافية

تحقق اشتراكية الثقافة

صدر منها للآن :

١ — الثقافة العربية اسبق من ثقافة اليونان والعبريين — للأستاذ عباس محمود العقاد
٢ — الإشتراكية والشيوعية — للأستاذ على أدم
٣ — الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى — للدكتور عبد الحميد يونس
٤ — قصة التطور ... ... — للدكتور أنور عبد العليم
٥ — طب وسحر ... ... — للدكتور پول غليونجى
٦ — فجر القصة ... ... — للأستاذ يحيى حقى
٧ — الشرق الفنان ... ... — للدكتور زكى نجيب محمود
٨ — رمضان ... ... — للأستاذ حسن عبد الوهاب
٩ — أعلام الصحابة ... ... — للأستاذ محمد خالد
١٠ — الشرق والإسلام ... ... — للاستاذ عبد الرحمن صدقى
١١ — المريخ ... ... — للدكتور جمال الدين والدكتور محمود خيرى
١٢ — فن الشعر ... ... — للدكتور محمد مندور

١٣ — الاقتصاد السياسي ... ... للاستاذ احمد محمد عبد الخالق
١٤ — الصحافة المصرية ... ... للدكتور عبد اللطيف حمزه
١٥ — التخطيط القومى ... ... للدكتور إبراهيم حلمى عبدالرحمن
١٦ — اتجاهنا فلسفة خلقية ... للدكتور ثروت عكاشة
١٧ — اشتراكية بلدنا ... ... للأستاذ عبد المنعم الصاوى
١٨ — طريق الغد ... ... للأستاذ حسن عباس زكى
١٩ — التشريع الإسلامى واثره في الفقه الغربى } للدكتور محمد يوسف مرسى
٢٠ — العبقرية فى الفن ... ... للدكتور مصطفى سويف
٢١ — قصة الأرض فى إقليم مصر للأستاذ محمد صبيح
٢٢ — قصة الذرة ... ... للدكتور إسماعيل بسيونى هزاع
٢٣ — صلاح الدين الأيوبى بين شعراء عصره وكتابه } للدكتور أحمد أحمد بدوى
٢٤ — الحب الإلهى فى التصوف الإسلامى للدكتور محمد مصطفى حلمى
٢٥ — تاريخ الفلك عند العرب... للدكتور إمام إبراهيم أحمد
٢٦ — صراع البترول فى العالم العربى للدكتور أحمد سويلم العمرى
٢٧ — القومية العربية ... ... للدكتور أحمد فؤاد الأهوانى
٢٨ — القانون والحياة ... ... للدكتور عبد الفتاح عبد الباقى
٢٩ — قضية كينيا ... ... للدكتور عبد العزيز كامل
٣٠ — الثورة العرابية ... ... للدكتور أحمد عبد الرحيم مصطفى
٣١ — فنون التصوير المعاصر للأستاذ محمد صدقى الجباخنجى
٣٢ — الرسول فى بيته ... ... للاستاذ عبد الوهاب حمودة
٣٣ — اعلام الصحابة (المجاهدون) للأستاذ محمد خالد

٥٦ — جامع السلطان حسن وماحوله... للأستاذ حسن عبدالوهاب
٥٧ — الأسرة فى المجتمع العربى بين الشريعة الإسلامية والقانون } للأستاذ محمد عبدالفتاح الشهاوى
٥٨ — بلاد النوبة ... ... للدكتور عبدالمنعم أبو بكر
٥٩ — غزو الفضاء ... ... للدكتور محمد جمال الدين الفندى
٦٠ — الشعر الشعبي العربى ... ... للدكتور حسين نصار
٦١ — التصوير الإسلامى ومدارسه ... للدكتور جمال محمد محرز
٦٢ — الميكروبات والحياة ... ... للدكتور عبد المحسن صالح
٦٣ — عالم الأفلاك ... ... للدكتور إمام ابراهيم أحمد
٦٤ — انتصار مصر فى رشيد ... ... للدكتور عبدالعزيز رفاعى
٦٥ — الثورة الاشتراكية (قضايا ومناقشات) للأستاذ أحمد بهاء الدين
٦٦ — الميثاق الوطنى قضايا ومناقشات للأستاذ لطفى الخولى
٦٧ — عالم الطير فى مصر ... ... للأستاذ أحمد محمد عبد الخالق
٦٨ — قصة كوكب ... ... للدكتور محمد يوسف موسى
٦٩ — الفلسفة الإسلامية ... ... للدكتور أحمد فؤاد الأهوانى
٧٠ — القاهرة القديمة وأحياؤها ... للدكتورة سعاد ماهر
٧١ — الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء } للأستاذ محرم كمال
٧٢ — قرطبة فى الأدب الإسلامى ... للدكتور جودة هلال ومحمد صبح
٧٣ — الوطن في الأدب العربى ... للأستاذ ابراهيم الابيارى
٧٤ — فسلفة الجمال ... ... للدكتورة أميرة حلمى مطر

الثمن قرشان فقط

المكتبة الثقافية

٥٧

الأسرة في المجتمع العربي

بين الشريعة الإسلامية والقانون

للأستاذ محمد عبد الفتاح الشهاوي

وزارة
الثقافة والإرشاد القومي
الإدارة العامة للثقافة

١٥ مارس ١٩٦٢

الناشر



١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

ت ٥٥٠٣٢ — ٧٧٧٤١

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

لما كان موضوع الأسرة فى المجتمع العربى من موضوعات الساعة إذ هو موضوع هام ودقيق وقد شغل الرأى العام وولاة الأمور كثيراً فقد تحيرت الكتابة فيه فى الوقت الذى يسير المجتمع العربى نحو نهضة تشريعية شاملة لاسيما فى مجتمعنا العربى الجديد بزعامة رائد القومية العربية وقائدها السيد الرئيس جمال عبد الناصر .

ومنذ أن دخلت القوانين الغربية إلى الجمهورية العربية المتحدة « مصر » اقتصر العمل بمذهب الإمام أبى حنيفة فى شئون الأسرة . ولقد نصت المادة ٢٨٠ من المرسوم بقانون ٧٨ سنة ١٩٣١ المشتمل على لائحة ترتيب المحاكم الشرعية

والإجراءات المتعلقة بها على أن الأحكام تصدر طبقا للمدون في هذه اللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة ماعدا الأحوال التي ينص فيها القانون على قواعد خاصة .

وقد كشف العمل بمذهب أبي حنيفة في نطاق الأسرة عن مسائل ليس في الأخذ بها مصلحة اجتماعية واضحة تناسب العصر الحاضر في الوقت الذي جاء بغيره من المذاهب ما يعالج هذه المشاكل — لذلك اتجه المصلحون وأولو الأمر إلى العمل على وضع قانون للأسرة تؤخذ أحكامه من المذاهب الإسلامية بما يكون أصلح للناس وما يمكن به أن تعالج تلك المشاكل . فتألفت لهذا الغرض عدة لجان في أزمان مختلفة وصدرت عدة قوانين تعالج أجزاء ولا تعالج الكل ، وبعضها كامل في ناحية معينة كقانون الوصية والميراث وبعضها عالج نواحي أخرى في مسائل تتصل بالأحوال الشخصية . وكان آخر الجهد تلك اللجنة التي ألفت أخيراً لتعديل قوانين الأحوال الشخصية في الجمهورية العربية المتحدة . فقامت بوضع مشروع قانون الأحوال الشخصية الموحد الذي يقع في ٤٥١ مادة . وقد تضمن هذا المشروع عدة إصلاحات تعالج مشاكل العصر الحالي وسوف نعرض لها معلقين عليها برأينا حسبما تقتضي المناسبة .

ونحن نرجو أن يكون هذا المشروع الموحد قد جاء وافيا بالقصد متلافيا لعيوب التشريعات الحالية التى كشف العمل بها عن ضرورة إجراء تعديلات جوهرية فى نصوصها .

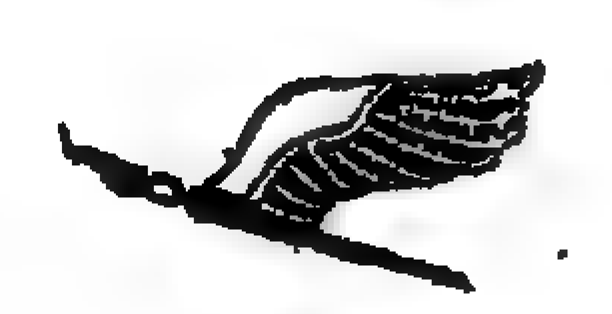
ومما لاشك فيه أن عناية المشرع العربى سواء فى الجمهورية العربية المتحدة او فى سائر أنحاء الوطن العربى بشئون الأسرة من كافة النواحى مستمرة ومتطورة .

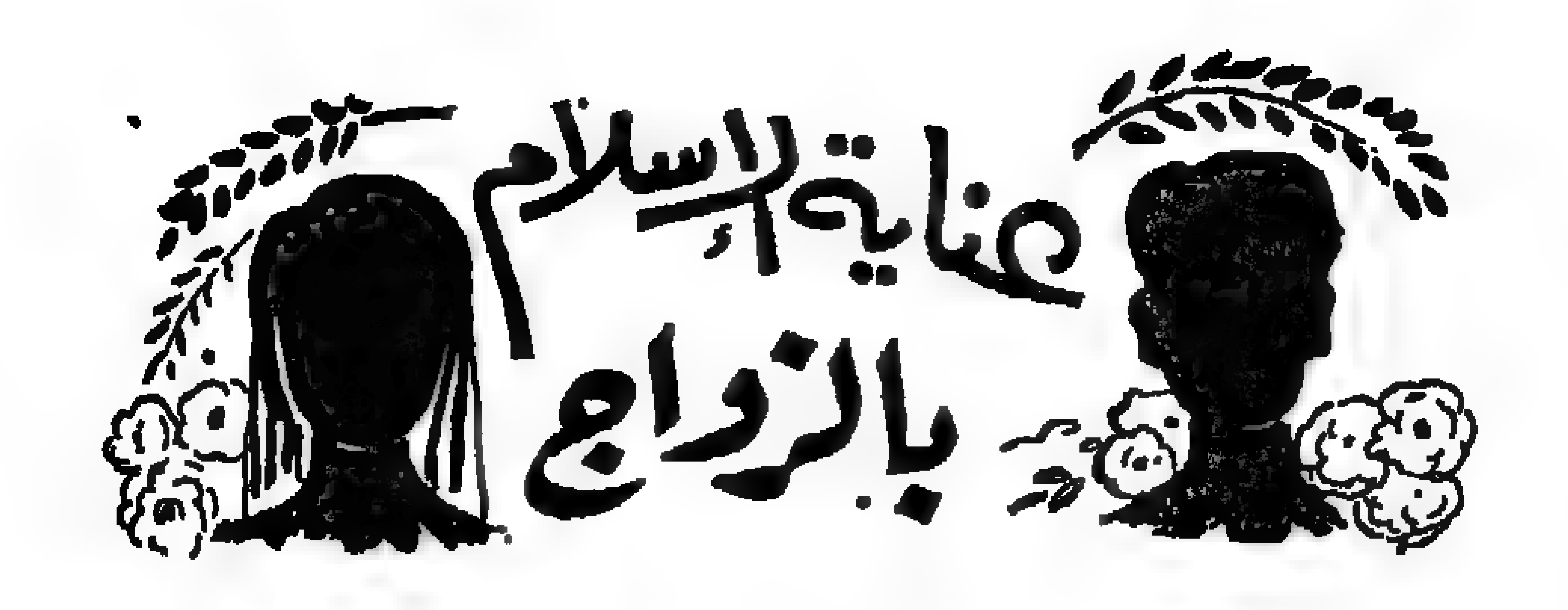
ومما لاشك فيه كذلك أن المرحلة التطورية التى وصل إليها المجتمع العربى ويقظة القومية العربية فى كل أنحائه كفيلة بتنسيق وتوحيد القوانين التى تعالج شئون الأسرة العربية بما يتفق ومشاكلها المعاصرة .

محمد عبد الفتاح الشهاوى

القاضى بمحكمة القاهرة

التاسع من شوال ١٣٨١ هجرية





عنيت الشرائع السماوية وعلى رأسها التشريع الإسلامى والقوانين الوضعية بالأسرة أتم العناية وأكملها ووضعت لها من أحكام الحقوق والواجبات ما يرسى دعائمها ويكفل لأفرادها الحياة الطيبة ليكونوا أعضاء صالحين فى المجتمع الإنسانى الذى يعيشون فيه .

وتقوم الروابط الأسرية فى المجتمع العربى بصفة عامة على نوع من الإحساس والعاطفة والروابط النفسية . ولقد عنى القرآن الكريم بالحياة الزوجية أيما عناية وأرادها قائمة على المودة والرحمة والتراضى والتشاور والتعاون .

أما عن المودة والرحمة، بين الأزواج فقد قال تعالى : —

« ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة، إن فى ذلك لآيات لقوم يتفكرون » .

فالزوجية الصالحة يجب أن تقوم على المودة والرحمة ، وكل

زواج يقوم على غيرها لا يقوم على النهج الإسلامى الصحيح، ثم إن الله تعالى وهو العليم بخلقه، رسم للأزواج سبيل التصالح إن وقع بينهما شقاق فى قوله تعالى : « وإن خفتم شقاق بينهما فابعثوا حكما من أهله وحكما من أهلها إن يريدا إصلاحا يوفق الله بينهما إن الله كان عليما خبيراً » .

وكذلك قال تعالى : « وإن امرأة خافت من بعلها نشوزاً أو إعراضاً فلاجناح عليهما أن يصلحا بينهما صلحا والصلح خير » . والمتأمل فى كتاب الله الكريم يرى أنه حرص فى أكثر من موضوع على صيانة كيان الأسرة ووضع الحلول لتفادى مساوىء افتراق الزوجين .

وأما عن التراضى والتشاور بين الزوجين فيقول تعالى فى سورة البقرة : « والوالدات يرضعن أولادهن حولين كاملين لمن أراد أن يتم الرضاعة وعلى المولود له رزقهن وكسوتهن بالمعروف ، لا تكلف نفس إلا وسعها لا تضار والدة بولدها ، ولا مولود له بولده . وعلى الوارث مثل ذلك فإن أراد افصالا عن تراض منهما وتشاور فلا جناح عليهما ، وإن أردتم أن تسترضعوا أولادكم فلا جناح عليكم إذا سلمتم ما آتيتم بالمعروف واتقوا الله واعلموا أن الله بما تعملون بصير » .

وإذا كان الله يريد من الزوجين أن يتم فطام الطفل عن تراض وتشاور بين الزوجين فبالقياس يحب الله من الزوجين أن يقوم بينهما التراضي والتشاور فى الأمور الأخرى التى تمس صالح الأسرة فلا ينفرد بها الزوج عن إمرأة ولا تستقل بها الزوجة عن إعنات، فيدب الخلاف الذي قد يجر إلى العواقب الوخيمة ويقضى على كيان الأسرة .

ولقد دعا الرسول ﷺ الشباب إلى الزواج لما فيه من معان سامية ولهذا جاء فى صحاح السنة عن ابن مسعود أن رسول الله ﷺ قال : « يا معشر الشباب من استطاع منكم الباءة فليتزوج فإنه أغض للبصر وأحصن للفرج ومن لم يستطع فعليه بالصوم فإنه له وجاء » .

وقد روى أن النبي ﷺ قال : « الدنيا متاع وخير متاعها المرأة الصالحة » .

وعن ابن عباس أن النبي ﷺ قال : « ألا أخبركم بخير ما يكنز المرء به : المرأة الصالحة إذا نظر إليها سرته، وإذا غاب عنها حفظته، وإذا أمرها أطاعته » .

وعن أنس ان نفراً من أصحاب رسول الله ﷺ قال بعضهم: لا أتزوج . وقال بعضهم: أصلى ولا أنام. وقال بعضهم: أصوم ولا أفطر.

فبلغ ذلك النبي ﷺ فقال : « ما بال اقوام قالوا كذا وكذا لكنى أصوم وأفطر وأصلى وأنام وأتزوج النساء فمن رغب عن سنتى فليس منى » . وروى قتادة أن النبي ﷺ نهى عن التبتل (أى عدم الزواج). ثم قرأ قتادة :(ولقد أرسلنا رسلا من قبلك وجعلنا لهم أزواجا وذرية) .

معانى الزواج فى الاسلام :

لما كان الزواج سنة الإسلام فإن الشريعة الإسلامية قد أرادت ان تتحقق به معان اجتماعية ونفسية ودينية — فالزواج هو عماد الأسرة الثابتة التى تلتقى الحقوق والواجبات فيها ، تحت سلطان الدين يشعر كل من طرفيه بأنه رابطة مقدسة ، وتسمو به النفس البشرية .ومن فوائده كما قال الغزالى: (فيه إراحة للقلب وتقوية له على العبادة . وفى الاستئناس بالنساء من الراحة ما يزيل الكرب ويروح عن القلب[1]) وإن الزواج هو القوام الأول للأسرة ، والأسرة هى الوحدة الأولى لبناء المجتمع ؛ ولذا كان المجتمع القوى إنما يتكون من أسر قوية .

(١) راجع كتاب إحياء علوم الدين للغزالى جزء أول كتاب النكاح

ولقد حث الرسول ﷺ على طلب النسل بالزواج ، فقد روى معقل بن يسار أن رجلا جاء إلى النبى ﷺ فقال : يا رسول الله ، أحببت امرأة ذات حسن وجمال وحسب ونسب ومنصب ومال ، إلا أنها لا تلد أفأتزوجها ؟ فنهاه . ثم أتاه الثانية فقال مثل ذلك . ثم أتاه الثالثة ،فقال :« تزوجوا الودود الولود فإنى مكاثر بكم الأمم » . والزواج هو الراحة وسط متاعب الحياة للرجل والمرأة على السواء ، راحة الإنسان الذى يسير فى مدارج الكمال . وليس المقصود بالراحة هو الاستقامة إلى المتع والملذات والبعد عن التبعات . ولذلك ذكر الإمام الغزالى أن من فوائده مجاهدة النفس ورياضتها بالرعاية والولاية والقيام بحق الأهل والصبر على أخلاقهن ، واحتمال الأذى منهن والسعى فى إصلاحهن وإرشادهن إلى طريق الدين والاجتهاد فى كسب الحلال لأجلهن والقيام بتربية الأولاد فكل هذه أعمال عظيمة الفضل فإنها رعاية وولاية ، والأهل والولد رعية وفضل الرعاية عظيم » .

وعن ابن عباس رضى الله عنهما أن النبى ﷺ قال: (أربع من أعطيهن فقد أعطى خير الدنيا والآخرة: قلب شاكر ولسان ذاكر وبدن على البلاء صابر ، وزوجة لا تبغيه حوبا فى نفسها

وماله ». رواه الطبراني وعن ابن أمامه رضى الله عنه عن النبي ﷺ أنه كان يقول : (ما استفاد المؤمن من تقوي الله خيراً له من زوجة صالحة إن أمرها أطاعته وإن نظر إليها سرته وإن أقسم عليها أبرته وإن غاب عنها حفظته فى نفسها وماله »، رواه ابن ماجة .

وعن أنس رضى الله عنه ان رسول الله ﷺ قال : من رزقه الله امرأة صالحة فقد أعانه على شطر دينه فليتق الله فى الشطر الباقى . رواه الطبرانى فى الأوسط .

وعن ابن سعيد الخدرى رضى الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ : تنكح المرأة على إحدى خصال : لجمالها ومالها وخلقها ودينها ، فعليك بذات الدين والخلق تربت يداك» رواه أحمد .

وعن عبد الله بن عمر رضى الله عنهما قال : قال رسول الله ﷺ : (لا تزوجوا النساء لحسنهن فعسى حسنهن أن يرديهن، ولا تزوجوهن لأموالهن فعسى أموالهن أن تطغيهن ولكن تزوجوهن على الدين ، ولأمة سوداء ذات دين أفضل) . رواه ابن ماجه .

أنواع الأسر فى المجتمع العربى :

ويمكننا أن نميز فى المجتمع العربى ثلاثة أنواع من الأسر :

١ — الأسرة بمعناها القانونى الخاص وهى التى تتكون من الزوجين والأولاد .

٢ — الأسرة بمعناها القانونى الواسع وهى تشمل الزوجين والأولاد وذوى القربى .

٣ — الأسرة بالمعنى الأعم وهم كل من يجمعهم أصل مشترك ولو كان بعيداً وهى منتشرة فى البوادى العربية فى معظم العشائر .

الزواج دعامة الأسرة :

والزواج فى المجتمع العربى هو الدعامة الكبرى التى يقوم عليها بناء الأسرة وهو الأساس الذى يحدد العلاقة بين الرجل والمرأة وهو وحده الذى يكفل التراحم والتعاون بين الزوجين، إذ متى قامت الحياة على هذه المشاعر كانت أفضل وسيلة لخلق اجيال صالحة تنشأ فى كنف الفضيلة وحنان الأمومة ورعاية الأبوة . وفيه تقوية لرب الأسرة على الاضطلاع بأعباء رعاية

افرادها وتحمل ما ينتج عن ذلك من مسئوليات. ومن ثم كانت العلاقة التى تنشا بين الرجل والمرأة ولا تقوم على أساس الزواج علاقة محرمة وغير مشروعة . إذ قد انقرض الآن الرق الشرعي وإن كانت لا تزال قلة قليلة من البلاد الإسلامية تتمسك بأهدابه ومع ذلك ضاق فى هذه البلاد نطاق ما ملكت الأيمان فليس ثمة علاقة منظمة بين الرجال والنساء سوى الزواج .

الزواج الموثق والزواج العرفى :

وبجانب الزواج الموثق المتعارف عليه الآن — يوجد زواج آخر غير موثق بوثيقة رسمية عرف في المجتمعات بالزواج العرفى، وهو منتشر بين بعض الطبقات وعند القبائل الضاربة فى البادية وهو صحيح إذا استوفى الشروط شرعاً . ولكن لا تسمع به الدعوى عند الإنكار أمام محاكم الأحوال الشخصية ، لا سيما فى الجمهورية العربية المتحدة عملا بالمادة ٩٩ من المرسوم بقانون ٧٨ لسنة ١٩٣١ المشتمل على لائحة ترتيب المحاكم الشرعية إذ اصبحت دعاوى الزوجية او الإقرار بها لاتسمع عند الإنكار اعتباراً من أول اغسطس سنة ١٩٣١ دون وثيقة رسمية فى حال حياة الزوجين أو بعد الوفاة .

ووثيقة الزواج الرسمية هى التى تصدر من موظف يختص بمقتضى وظيفته بإصدارها طبقا للمادة ١٣٢ كالقاضى والمأذون فى داخل القطر وكالقنصل فى خارجه .

ارتفاع معدلات الزواج فى المجتمع العربى :

لما كان المجتمع العربى مجتمعاً زراعياً ومن طبيعة الزراعة أنها تربط الأفراد وتعمل على استقرارهم فإن هذا الاستقرار يتطلب الزواج . ولا زال الريفيون يفخرون بالأحساب والأنساب، وكثرة الذرية. ويندر فى الريف العربى أن يتأخر عن الزواج من وصل من الشبان إلى السن المناسبة له وهو يقع عادة بين ١٨ و ٢٥ عاما .

وتشجع الظروف البيئية والطبيعية والمناخية فى المجتمع العربى على ارتفاع معدل الزواج — فالمناخ ونوع الغذاء يؤديان إلى النضج المبكر كما أن الخصوبة التناسلية الموروثة تكثر النسل، وللدين أثره فى الإقبال على الزواج، وللخدمات الاجتماعية التى تؤديها الحكومات للأسرة العربية أثرها الواضح فى ارتفاع ذلك المعدل .

وتبلغ نسبة المتزوجين فى الجمهورية العربية المتحدة إلى مجموع

السكان حسب أحدث الإحصائيات حوالى ٤٤٪ وفى العراق ٣٥٪ وفى لبنـــان ٣٠٪ ، وهى على هذا المستوى فى بلاد المغرب العربى .

طلب الزواج وتحريمه :

ويدور الزواج بين أن يكون مطلوباً فعله أو مطلوباً تركه من الناحية الشرعية فى خمس حالات تختلف باختلاف حال الإنسان المكلف من حيث قدرته على القيام بواجباته ومن حيث خشيته الوقوع فى الفاحشة وذلك على التفصيل الآتى :

الحالة الأولى :

فيكون الزواج فرضاً أى يطلبه المشرع بإلزام وبدليل قطعى إذا تيقن الإنسان الوقوع فى الزنى إذا لم يتزوج وهو قادر على كل نفقات الزواج . فى هذه الحالة يكون الإنسان عاصيا إن تركه .

الحالة الثانية :

فيكون الزواج واجباً إذا كان المكلف قادراً على تكاليف الزواج وإقامة العدل مع أهله ويغلب على ظنه الوقوع فى الزنى إن لم يتزوج .

الحالة الثالثة :

ويكون الزواج فيها حراماً أى نهى الشارع عنه بدليل قاطع إذا أيقن الرجل أنه يضر بالمرأة إذا هو تزوجها كما إذا كان غير قادر على نفقات الزواج .

الحالة الرابعة :

ويكون الزواج فيها مكروهاً إذا كان يغلب على ظن المكلف أنه يقع فى الظلم إن تزوج . والكراهية ما ثبت النهى عنه بدليل فيه شبهة .

الحالة الخامسة :

حالة الاعتدال فإذا كان الشخص فى حالة اعتدال لا يقع فى الزنى إن لم يتزوج ولا يخشاه ، ولا يقع فى الظلم ولا يخشاه ؛ فإن فقهاء الحنفية يرون مع جمهور الفقهاء أن الزواج فى هذه الحالة يكون سنة مؤكدة يحسن فعله ، ولا يأثم الرجل إن تركه . فإن النبى فعله وحث عليه ولكن لم يحتم فعله على كل رجل ولم يلزم به كل فرد من الناس ذلك الإلزام المعروف فى الفرائض والواجبات .

مقدمات عقد الزواج

الخطبة :

والخطبة هى أن يتقدم الرجل بطلب يد امرأة معينة ليتزوج بها. ولكى تكون الخطبة صحيحة دينا يجب أن يكون كل من الزوجين على علم بالطرف الآخر خَلْقا وخُلُقا ودينا وعادة .

ويتم بعض ذلك العلم بالرؤية ، ولذلك طلب المشرع الإسلامى من الرجل أن ينظر إلى من يريد الزواج منها .

ويروى فى ذلك أن المغيرة بن شعبة خطب امرأة ليتزوجها فقال له النبى أنظرت إليها ؟ قال: لا . فقال عليه الصلاة والسلام : انظر إليها فإنه أحرى أن يؤدم بينكما . وروى جابر أن رسول الله ﷺ قال : إذا خطب احدكم المرأة فإن استطاع أن ينظر منها ما يدعوه إلى نكاحها فليفعل .

والقدر الذى يباح النظر إليه هو الوجه والكفان والقدمان ولا يتجاوز ذلك عند الحنفية ، ومن المتفق عليه بين الفقهاء أن رؤية الخاطب لمخطوبته لا تكون فى خلوة لأن الخلوة بين الرجل والمرأة حرام ، فقد قال النبى ﷺ : (لا يخلون رجل بامرأة ، فإن ثالثهما الشيطان) .

شروط الخطبة :

اشترط الفقهاء لإباحة الخطبة ألا تكون المرأة محرمة على الرجل حرمة مؤبدة ولا حرمة مؤقتة . فلا يجوز للرجل أن يخطب امرأة متزوجة لأنها محرمة عليه ما دامت زوجة .

ولقد اتفق الفقهاء على أنه تحرم خطبة المعتدة من طلاق رجعى لا بطريق التصريح ولا بطريق التلميح ، وان المطلقة رجعياً زوجيتها قائمة وللزوج أن يراجعها ما دامت فى العدة من غير رضاها فى أى وقت شاء فخطبتها حرام .

وتجوز خطبة المعتدة من وفاة تلميحاً لا تصريحا لقول الله تعالى :(ولا جناح عليكم فيما عرضتم به من خطبة النساء) .

كما لا تجوز خطبة المعتدة من طلاق بائن قبل انتهاء العدة عند الحنفية لا تصريحا ولا تلميحا :

ملابسات الخطبة

قد يلابس الخطبة ما يجعلها ممنوعة دينا لا قضاء وذلك إذا ، خطب الرجل امرأة سبق أن خطبها غيره ولم يتركها ، فإن ذلك منهى عنه بالأحاديث الصريحة التى وردت فى ذلك . ومن هذه

الأحاديث ما رواه أبو هريرة أن النبي ﷺ قال: «لا يبيع الرجل على بيع أخيه، ولا يخطب على خطبته ولا تسأل المرأة طلاق أختها لتكفأ ما فى إنائها». وروى أبو هريره أيضاً أن رسول الله ﷺ قال: (لا يخطب الرجل على خطبة أخيه حتى ينكح أو يترك).

ويلاحظ أن عدم جواز الخطبة على خطبة الغير أمر دينى فإذا خطب الشخص على خطبة غيره وتمت خطبته وعقد العقد نتيجة لما كان العقد صحيحا من كل وجه، ولكنه أثم بخطبته على خطبة أخيه إلا أن ذلك الإثم لا أثر فى صحة العقد لأنه لم يصاحب العقد بل كان الأمر سبقه وهذا هو قول جمهور الفقهاء.

العدول عن الزواج بعد تمام الخطبة:

والخطبة ليست عقداً قد التزم فيه طرفاه التزامات لها قوة الإلزام — ولكن أقصى ما تؤديه الخطبة إذا تمت أن تكون وعدا بعقد وليس للوعد بعقد قوة إلزام عند جمهور الفقهاء خلافا لمالك فى بعض أقواله فى غير الخطبة.

ولما لم يكن للخطبة قوة الإلزام لأحد الطرفين فلكل منهما أن يعدل عنها.

وإذا ترتب على العدول عن الزواج بعد إتمام الخطبة

ضرر ينال الطرف الآخر الذى لم يعدل كأن ينال المرأة ضرر بسبب عدول الرجل، لأنها أعدت الجهاز مثلا. فهل يصح القضاء بإلزام الطرف العادل بتعويض هذا الضرر من ماله؟.

ذهب رأى إلى القول بعدم جواز الحكم بالتعويض فى هذه الحالة لأن العدول حق للخاطب والمخطوبة بلا قيد ولا شرط ولأن الطرف الذى لحقه الضرر يعلم سلفا أن الطرف الآخر له العدول فى أى وقت شاء، فإن أقدم على عمل بناء على الخطبة ثم حصل عدول فالضرر نتيجة تقصيره، ولأنه لو حمل من عدل عن الخطبة أى تعويض، لكان فى ذلك بعض الإكراه فى الزواج وهو عقد يجب أن يتوفر فيه كامل الحرية.

ويميل رأى آخر إلى الحكم بالتعويض لأن التعويض ليس عن العدول المجرد، ولكنه تعويض لضرر ناشىء عن العدول بعد الدخول فى نفقات كثيرة، ولأن الخطبة وإن لم تكن عقداً إلا أنها ارتباط قد ينشأ عنه تصرفات فيتحمل أحدها بسببه نفقات مالية وقد تكون قد تمت بمعرفة العادل أو برأيه. فالعدول بعد ذلك لا يخلو من تغرير.

ويرى الأستاذ الشيخ محمد أبو زهرة الأخذ بقول وسط فإذا كان الخاطب قد تسبب فى إحداث ضرر بالمخطوبة كأن طلب

هو نوعا معينا من الجهاز ثم عدل، فإنه يلزم بتعويض هذا الضرر، وإلا فلا يعوض وهذا النظر هو الذى أخذت به محكمة النقض .

ونحن نقر هذا الرأى ونرى الأخذ به ، ذلك أن الضرر قسمان — :

١ — ضرر يحدث بسبب يرجع إلى الخاطب الذى عدل غير مجرد الخطبة والعدول وهو يستاهل التعويض ٢— وضرر ينشأ عن مجرد الخطبة والعدول من غير تدخل أو فعل من جانب العادل فلا تعويض .

هدايا الخطبة :

وإذا صاحب الخطبة تقديم هدايا أو جزء من المهر فإن ما يقدم على أنه مهر يكون للخاطب استرداده إذا لم يتم الزواج ويرد بذاته إن كان قائماً وبمثله أو قيمته إن هلك .

وأما ما قدم على سبيل الهدية من أى واحد من الطرفين فهو فى المذهب الحنفى يأخذ حكم الهبات ويجرى فيه حكم الرجوع فيها . فإذا كانت الهدية قائمة بعينها ولم يتصرف فيها المهدى إليه بما يخرجها من ملكه ، فللخاطب استردادها، وإن هلكت أو تغير حالها أو تصرف فيها فليس له استردادها ولا طلب مثلها أو قيمتها.

أما المالكية بالنسبة لهدايا الخطبة فقرروا أن العدول إن كان من جانب المهدى فليس له استردادها وإن كان العدول من جانب المهدى إليه ، فعليه أن يرد الهدية أو قيمتها إن كانت هالكة وبهذا الرأى أخذ مشرع القانون الموحد .

أما المذهب الشافعى فيرى استرداد الهدايا فإن كانت قائمة ردت بذاتها وإن لم يمكن ردها بذاتها فبقيمتها .

إنشاء عقد الزواج فى المجتمع العربى

ويقوم الزواج فى المجتمع العربى على أساس الإيجاب والقبول فهو عقد لا تراد به صفقة عابرة ولا أمر وقتى سريع الزوال بل هو عقد يرد على اشتراك طرفيه في الحياة ، شركة يرادبها الدوام والاستقرار . شركة تامة فى شئون الحياة متشابكة الأطراف كثيرة التبعات ، ولذا فإنه عقد جليل الشأن يجب أن يتمتع كل من طرفيه بالإرادة الكاملة والرضاء التام . ولقد أخذ المجتمع العربى بضرورة توافر الفرص الكافية لاختيار الزوج او الزوجة قبل العقد والقيام بالتحريات اللازمة ضماناً لاستقرار الحياة الزوجية والبعد بها عن عوامل الطفرة والتعجل الضار .

ولقد بينت الصفات التى يجب أن تكون الأساس الصحيح للزواج فى مواطن كثيرة من الكتب السماوية وخاصة القرآن الكريم كما بينت فى السنة الصحيحة .

ويشترط لصحة الزواج شرطان :

(ا) حضور الشاهدين .

(ب) ألا تكون بين الزوجين علاقة محرمة .

(ا) حضور الشاهدين :

يشترط أن يحصل الإيجاب والقبول بشأن الزواج فى حضور شاهدين من الرجال أو رجل وامرأتين إذ لا ينعقد الزواج فى الإسلام بشهادة النساء وحدهن .

ويشترط فى الشاهدين : الحرية، والبلوغ، والعقل، وفهم كلام الطرفين المتعاقدين ، والإسلام إذا كان كل من الزوجين مسلما . ولا يصح العقد بحضور المجانين ومن في حكمهم أو بحضور الصبيان ولو كانوا مميزين ، كما لا يصح العقد بشهادة الأرقاء . وينفرد عقد الزواج من بين سائر العقود والتصرفات بلزوم الشهادة عليه ليقع عقداً صحيحاً شرعا وذلك لمكانة هذا العقد

فى نظر الإسلام ولما يترتب عليه من المصالح الدينية والدنيوية . فهو جدير ان يظهر شانه ويذاع أمره وأن يشهده الناس تكريماً له وإعلاء لمكانته . ولأن فى الشهادة عليه منعا للشبهات ودفعاً لألسنة السوء عن الزوجين . كما يثبت الزواج بهذه الشهادة عند الحاجة إلى هذا الإثبات . وذلك عندما يحدث إنكار للزواج من أحد الزوجين ؛ فإن من يحضرون العقد يستطيعون أن يشهدوا به أمام القضاء . ويمكن أن يشهد به غيرهم ممن سمعوا بأخباره منهم فإن الزواج مما تصح الشهادة به بناء على الشهرة والتسامع .

(ب) ألا تكون بين الزوجين علاقة محرمة :

المحرمات من النساء قسمان .

١ — محرمات على التأبيد — يحرم على الرجل أن يتزوج بهن أبداً كالبنوة والأخوة .

٢ — ومحرمات تحريماً مؤقتاً فيحرم الزواج بهن حتى يزول سبب التحريم ، ككون المرأة زوجة للغير أو كونها مشركة أو كون الزوج غير مسلم .

والمحرمات على التأبيد ثلاثة أنواع : —

(١) محرمات بسبب القرابة ويعبر عن صاحبها بذى الرحم المحرم وهن أربع شعب :

ا — فروع الرجل من النساء وإن نزلن فتحرم عليه ابنته وبنت بنته وبنت ابنه .

ب — أصوله من النساء وإن علون وهن أم الإنسان وجداته من قبل أبيه وامه .

حـ — فروع ابويه وإن نزلن وهن أخواته مطلقا ، شقيقات وغير شقيقات ، وبنات إخوته وأخواته كذلك وفروعهم .

ى — فروع أجداده وجداته بمرتبة واحدة وهن العمات والخالات .

أما ما دون العمات والخالات من المراتب كبنات الأعمام والعمات والأخوال والخالات فلسن من المحرمات .

(٢) المحرمات بسبب المصاهرة وهن أربع شعب :

ا — من كانت زوجة أصله وإن علا ذلك الأصل سواء

أكان من العصبات كابى الأب أم كان من ذوى الأرحام كابى الأم وسواء أدخل بها الأصل ام لم يدخل .

ب — من كانت زوجة فرعه سواء أكان من العصبات كابن الابن أو من ذوى الأرحام كأبن البنت وسواء أدخل بها أم لم يدخل .

حـ — أصول من كانت زوجته وإن علون سواء ادخل بزوجته أم لم يدخل .

ى — اصول من كانت زوجته وإن نزلن ولكن بشرط الدخول بزوجته .

(٣) المحرمات بسبب الرضاع وهن ثمان شعب :

ا — أصوله من الرضاع أى أمهاته اللاتى أرضعنه .

ب — فروعه من الرضاع فتحرم عليه ابنته رضاعا وابنة بنته من الرضاع .

حـ — فروع أبويه من الرضاع وإن نزلن فيشمل أخته من الرضاع التى أرضعتها أمه وفروعها ويشمل أخته التى رضعت من امرأة كانت زوجة لأبيه إذا رضعت من لبن كان أبوه سببه . وفروعها كذلك .

ى — فرع أجداده إذا إنفصلن بمرتبة واحدة سواء أكن جدوداً من جهة الأم أم من جهة الأب .

هـ — اصول زوجته من الرضاع كأمها التى أرضعتها وجدتها كذلك ، سواء أدخل بزوجته أم لم يدخل.

و — فروع زوجته من الرضاع إن كان قد دخل بها فتحرم عليه ابنتها رضاعا وحفيدتها رضاعا .

ز — زوجة أخيه الرضاعى وهو من كان أبا لمن أرضعته أو كان هو سبب اللبن الذى رضع منه .

ح — زوجة فرعه فتحرم عليه زوجة ابنه الرضاعى وهو الذى رضع من لبن كان هو سببه كما يحرم عليه زوجة ابن بنته الرضاعية ويشمل ابن بنته الصلبية الذى أرضعته وابن بنته الرضاعية وهكذا .

ولقد ثبت التحريم بالرضاع بالكتاب وبالسنة وبالإجماع، وتنفرد الشريعة الإسلامية بالتحريم بسبب الرضاعة لأن صلة الرضاعة كصلة النسب، فالرضيع يتغذى من لبن مرضعته فى حجرها كما يتغذى من دم أمه فى بطنها فإذا رضع من لبن سيدة غير أمه أخذت حكمها واعتبرت أما له من الرضاع تحرم عليه كما تحرم عليه أمه من النسب .

وقد راعى هــذا المعنى بعض الفقهاء المجتهدين كالإمام الشافعى ، وإحدى روايتين عن الإمام أحمـد بن حنبل

فى اشتراط خمس رضعات مشبعات . ويلاحظ أن المشروع الموحد لقوانين الأحوال الشخصية قد نص فى المادة ١٤ منه على اشتراط خمس رضعات متفرقات في العامين الأولين يكتفى الرضيع فى كل منها قل مقدارها أو أكثر .

ولعل الحكمة فى الأخذ بهذا الرأى هو التخفيف من أثر ماتعودت عليه النساء وخاصة فى الريف من إرضاع غير أولادهن بدون تفكير فيما يترتب على هذا الإرضاع من آثار أو نتائج .

المحرمات على التأقيت :

وهن النساء اللاتى كان سبب التحريم فيهن يقبل الزوال فيزول التحريم بزواله . ويكون التحريم على التأقيت فى سبع أحوال .

(١) الجمع بين المحرمين : أى كل امرأتين بينهما علاقة محرمة بحيث لو فرضت إحداهما ذكرا حرمت على الأخرى فلا يصح الجمع بين الأختين ولا الجمع بين المرأة وعمتها . أو بينها وبين خالتها . فإن أى واحدة منهما لو فرضت ذكرا كانت الأخرى حراماً .

وقد ثبت التحريم فى هذه الحالة بالكتاب فى قوله تعالى : « وإن تجمعوا بين الأختين إلاّ ما قد سلف » كما ثبت بالسنة

فيما رواه أبو هريرة عن رسول الله ﷺ أنه قال: « لا تنكح المرأة على عمتها ولا على خالتها ولا المرأة على ابنة أخيها ولا ابنة أختها وزاد فى بعض الروايات أنكم إن فعلتم ذلك قطعتم أرحامكم » .

ولقد اتفق إجماع العلماء على تحريم الجمع بين الأختين .

(٢) المطلقة ثلاثا على مطلقها حتى تتزوج زوجا غيره ويدخل بها ثم يفترقا وتنتهى عدتها .

(٣) زواج خامسة وعنده أربع فى عصمته ولو كان حكما .

(٤) تزوج الأمة وعنده حرة فمن عنده حرة لا يجوز أن يتزوج أمة حتى يفترق عن الحرة وتنتهى عدتها وذلك لأن الزواج من الإماء ثبت لمن لا يستطيع الحرة لقوله تعالى :

« ومن لم يستطع منكم طولا أن ينكح المحصنات المؤمنات فما ملكت أيمانكم من فتياتكم المؤمنات » .

ولا شك أنه لارق الآن فى الجمهورية العربية المتحدة وأكثر البلاد العربية فهذه المسألة أصبحت غير ذات موضوع .

(٥) زوجة الغير ومعتدته فيحرم على الرجل زوجة غيره ومعتدته سواء أكانت معتدة من طلاق أو معتدة من وفاة وذلك حتى لا تختلط الأنساب .

والحكمة فى تحريم معتدة الغير هى أن الزواج مازال قائما لحق غيره بها ما زال باقيا ببقاء آثاره [1].

(٦) الملاعنة ممن لاعنها حتى يكذب نفسه فمن يرمى امرأة بالزنى من غير إثبات كامل أى أربعة شهود عدول يقام عليه حد القذف وهو ثمانون جلدة ولا تقبل له شهادة أبداً فمن يرمى زوجته بالزنى يكون فى ذلك حرج شديد وحكمه هو اللعان .

واللعان أن يقسم الرجل اربع مرات بالله أنه صادق والخامسة أن عليه لعنة الله إن كان من الكاذبين وتقسم هى أربع مرات أنه من الكاذبين والخامسة أن عليها غضب الله إن كان من الصادقين .

فإذا حلف الرجل وحلفت المرأة فقد تم اللعان، ومن آثاره أن يفرق بين الزوجين فلا يتعاشرا ولا يحل له أن يعقد عليها أبداً إلا إذا كذب نفسه — فإذا فعل أقيم عليه حد القذف وعاد الحل فيجوز أن يعقد عليها من جديد .

والسبب فى ذلك التفريق وتحريم الزواج أن الثقة بينهما قد فقدت ولا يمكن أن يقوم زواج ليس أساسه الثقة [2].

---

(١) الأحوال الشخصية قسم الزواج للأستاذ الشيخ محمد أبو زهرة .

(٢) المرجع السابق .

(٧) من لا تدين بدين سماوى .

فهناك اتفاق بين الفقهاء على أنه لايجوز للمسلم أن يتزوج بمن لاتدين بدين سماوى ، وهو الدين الذى كان له كتاب منزل فى زمن نشأته وله نبى مبعوث ، فكل من تكون غير متدينة بدين سماوى بهذا المعنى لا يحل الزواج منها وتعتبر كالمشركة لايجوز للمسلم العقد عليها . ومن ثم فلا يحل للمسلم أن يتزوج بوثنية او بوذية أو برهمية لأن كل أولائك لم يكن لهن كتاب منزل ولم يعرف لهن نبى مبعوث ذكره القرآن .

زواج الكتابيات :

ولقد قال جمهور الفقهاء أنه يحل للمسلم ان يتزوج الكتابية فيجوز له أن يتزوج اليهودية والمسيحية لقوله تعالى: «اليوم أحل لكم الطيبات وطعام الذين أوتوا الكتاب حل لكم وطعامكم حل لهم . والمحصنات من المؤمنات والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم » . وهذا النص صريح محكم فى حل نساء أهل الكتاب. كما أن الصحابة قد اجمعوا ، إلا عبد الله بن عمر ، على أن زواج الكتابيات يجوز ، ولقد روى أن بعضهم تزوج كتابيات فعلا كطلحة بن عبيد الله . ولا شك أن الكتابية

تلتقى مع المسلم فى جوهر الفضائل الاجتماعية، إذ أن الأديان السماوية أصلها واحد.

والكتابية تشارك المسلم فى ان لها ديناً سماويا نزل به رسول من عند الله، وانها تؤمن بالله وتعبده، وتؤمن بالحياة الآخرة وما فيها من جزاء، وبوجوب عمل الخير وتحريم الشر. ولعل فى إباحة التزوج من الكتابية تقريبا بين اهل الأديان السماوية يحقق الأمر الذى يدعو إليه الإسلام وهو أن يكون الناس امة واحدة.

زواج المسلمة بالكتابى:

وهذا النوع من الزواج غير جائز نهى النبى ﷺ عنه. ويقول الله تعالى: «يايها الذين آمنوا إذا جاءكم المؤمنات مهاجرات فامتحنوهن، الله أعلم بإيمانهن، فإن علمتموهن مؤمنات فلا ترجعوهن إلى الكفار، لاهن حل لهم ولا هم يحلون لهن».

تعدد الزوجات

ويأخذ المجتمع العربى الإسلامى بإباحة تعدد الزوجات، وكان هذا النظام معروفا ومباحا فى الجاهلية إلى غير عدد محدود

فمن الرجال من كان يتزوج عشرة او يزيد، وجاء فى التوراة ما يبيح التعدد لغير عدد محدود ايضا . واول شريعة تحدد التعدد بقدر معقول هى الشريعة الإسلامية فقد حددته بأربع نساء واشترطت العدل والمقدرة وإلا فعلى الفرد أن يقتصر على زوجة واحدة .

ولقد اثيرت ضجة كبيرة حول نظام التعدد بما يتصل به من مشكلات وما له من آثار سيئة على العلاقات الأسرية التى تهدد كيان الأسرة وتؤدى بها إلى الانحلال ، غير أن الملاحظ حديثاً ان الأفراد قد انصرفوا عن تعدد الزوجات لأسباب ترجع فى الغالب إلى العوامل الاقتصادية وازدياد تبعات الحياة فى الوقت الحاضر ،وانتشار الوعى وارتقاء الأفراد ثقافيا وارتفاع مستوى معيشتهم ، فنسبة متعددى الزوجات لا تزيد عن مجموع المتزوجين فى المجتمع العربى عامة .

ولقد قام رجال الاجتماع الغربيين بمهاجمة نظام الأسرة فى المجتمع العربى بشأن ظاهرة تعدد الزوجات ، غير أن الأخذ بهذا النظام أخف ضررا من المعمول به هناك من الاقتصار على زوجة واحد ومعاشرة العديد من النساء معاشرة غير قانونية ولا شرعية عندهم وهو المعروف والمنتشر فى البلاد الغربية .

وتكشف الإحصائيات الحديثة على ان نظام تعدد الزوجات فى المجتمع العربى آخذ فى الانكماش تدريجياً كما نوهنا ، وليس أدل على ذلك من أن نسبة المتزوجين بزوجة واحدة فى الجمهورية العربية المتحدة ٩٦ ٪ من مجموع المسلمين المتزوجين ونسبة المتزوجين باثنتين ٤ر٣ ٪ ، أما المتزوجون بأكثر من اثنتين فنسبتهم ٢ ٪ . وفى العراق نجد أن نسبة المتزوجين بزوجة واحدة ٥ر٩٢ ٪ والمتزوجين باثنتين ٧ ٪ أما المتزوجين بأكثر من ذلك فنسبتهم ½ ٪ — وفى الأردن تبلغ نسبة المتزوجين بواحدة ٩٤ ٪ ومتعددى الزوجات ٦ ٪ — وفى لبنان تهبط النسبة إلى ٣ ٪ . وهذه النسب تشير إلى أن نظام تعدد الزوجات قد انصرف عنه الناس لقلة دواعيه ، وأن المشاكل المترتبة على التعدد الآن لم تعد ذات خطر بارز على الحياة الأسرية فى المجتمع العربى ، ولقد اخذ المشروع الموحد بفكرة جديدة فى موضوع التعدد فنص فى المادة ١٠٨ على انه « إذا تزوج الرجل على زوجته حق للزوجة السابقة أن تطلب فسخ زواجها منه مالم ترض بزواجه الجديد . وإذا كانت الزوجة الجديدة لاتعلم أنه متزوج من غيرها فلها حق طلب الفسخ » . وهذا مأخوذ من فقه الحنابلة . وجاء بالمذكرة التفسيرية فى هذا الشأن أن الحكمة من ذلك أن

المفروض فى الزواجين السابق واللاحق أن المرأة قد تزوجت بالرجل وهى تعلم أنها مستقلة به فيفرض بينه وبين السابقة شرط ملحوظ مقدر ألا يكون متزوجا عليها . كما يفرض بينه وبين الجديدة شرط بملحوظ ألا يكون له زوجة سواها ، فإذا تزوج الرجل فقد اختل الأساس الملحوظ بالنسبة إلى الزوجة السابقة فتعطى حق الفسخ إن لم ترض كما أن وجود زوجة له لا تعلم الجديدة بوجودها يختل معه الأساس الملحوظ فى تعاقده مع الجديدة فتعطى أيضاً حق الفسخ إن لم تعلم ولم ترض تخريجاً على قاعدة الشروط العقدية المأخوذة من فقه الحنابلة إذ من المعروف عندهم أن الشرط الملحوظ كالشرط الملفوظ ، وقد افاض ابن القيم فى «زاد المعاد» فى هذا المعنى .

ولاية التزويج

يثبت للولى على النفس حق تزويج الصغير أو الصغيرة والمجنون والمجنونة ، والمعتوه والمعتوهة لعدم استطاعتهم مباشرة هذا العقد ، والراجح فى مذهب الحنفية أن المرأة البالغة العاقلة تملك أن تستبد بعقد زواجها بدون إذن الولى ولاحضوره وتملك ان تباشر العقد بنفسها ، كما تملك إجراء العقود والتصرفات التى

يملكها الرجال ، غير ان محاسن العادات وحسن الآداب تجعل من اللائق ان تكل المرأة إجراء العقد إلى وليها ، وعند الحنفية والجمهور أنه لا تجبر المكلفة على الزواج بمن لا ترضاه ولو كان كفئا سواء أكانت ثيبا أم بكرا ، فإذا أريد تزويجها فلا بد — لصحة العقد — من الرجوع إليها ومعرفة رضاها — فإن كانت ثيبا لزم أن تعبر عن رضاها بالقول أو بالفعل ولا يكتفى منها بالسكوت .

وحكم البكر أن يكتفى منها — كدليل على الرضا بالزواج — بالسكوت أو التبسم او الضحك فى غير سخرية أو بالبكاء الخفيف الذى لا يدل على الكراهية والسخط [1] .

ولقد جاء المشروع الموحد بنص جديد حدد به سن الزوجين .

قانون تحديد سن الزوجين :

فنص المشروع الموحد فى هذه الناحية على ألا يزيد عمر الزوج عن ضعف عمر الزوجة وكذلك الزوجة لا يزيد عمرها عن ضعفه

---

١ — أحكام الأحوال الشخصية للدكتور الشيخ عبد الرحمن تاج .

متى جاوز كل منهما الستين من عمره ، وللقاضي في حالة الضرورة ان يأذن بالزواج لمصلحة ظاهرة .

والفكرة التي استوحاها المشروع هي توفير الطمانينة والاستقرار المالي والعائلي للزوجة ووجوب التناسب بين طرفي الزواج ؛ ولكن لا يخلو هذا من تدخل في الحرية الشخصية وتقدير الزوجة لمصلحتها ، ولذلك استنكر أكثر الدارسين للمشروع هذه الفكرة ، وخصوصا ان الوعي قد قلل من التدخل في إرادة المرأة والتأثير عليها من قبل أوليائها .

الحقوق المشتركة بين الزوجين

ومتى قامت الأسرة على الدعائم التي يقرها الشرع تحددت الحقوق والواجبات الأسرية. وتتفاوت مراتب هذه الحقوق والواجبات بمقدار قرب الفرد او بعده عن قطبي الرحم في الأسرة .

ويرتب الشرع الإسلامي بمقتضى عقد الزواج حقوقا مشتركة للزوجين ، كما يرتب حقوقا للزوجة . وأهم حق مشترك بينهما في هذا الشأن هو حل العشرة الزوجية بينهما وحل ماتتطلبه الطبيعة الإنسانية مما هو محرّم إلا بالزواج .

ويتبع هذا الحق الأساسى حقّان آخران — هما حرمة المصاهرة التى ربطت بين اسرتين وجعلتهما كاسرة واحدة وثبوت التوارث بين الزوجين لأن صلة الزوجين بسبب حل العشرة بمثابة القرابة ، ولما كانت القرابة تثبت الميراث فإن الزوجية ايضا تثبت الميراث .

حقوق الزوج

وحقوق الزوج على زوجته هى الطاعة والتأديب والقرار فى بيت الزوجية وثبوت نسب الولد منه إن اتت به على فراش الزوجية الصحيح والقيام على شئون البيت ورعايته وخدمة الأولاد .

الطاعة والتأديب :

للزوج على زوجته حق طاعته إذ قال تعالى : « ولهن مثل الذى عليهن بالمعروف وللرجال عليهن درجة » وجعلت هذه الدرجة للرجل لأنه أقدر على فهم الحياة . والدرجة التى عنتها هذه الآية هي ما ورد فى آية أخرى وهى قوله تعالى : « الرجال قوامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض وبما أنفقوا

من أموالهم » فمن حق الرجل على زوجته أن تكون مطيعة له متجنبة لإيذائه عاملة على مرضاته ، وأن تكون صالحة حافظة لغيبه فى نفسها وماله ، ومن حقه عليها كذلك أن تتقى الله فى ماله وأن تنظر إليه نظرة الحكمة والتبصر وأن تتأدب بآداب الدين ، وله عليها حق الموعظة والتأديب إذا ما ظهرت عليها أعراض النشوز فى الحدود التى رسمها الله سبحانه وتعالى أخذا بقوله تعالى : « واللاتى تخافون نشوزهن فعظوهن واهجروهن فى المضاجع واضربوهن » .

فقد اباح الشارع للرجل تأديب زوجته إذا ما ظهر له أنها خرجت عن سواء السبيل .

والتاديب له حد ادنى وهو النصح والإرشاد وحد اقصى وهو الضرب غير المبرح وغير الشائن .

فوسائل التأديب كما وردت بالقرآن الكريم هى الوعظ والهجر فى المضجع والضرب . وهذه الوسائل مرتبة ترتيبا تصاعديا بحيث لا يجوز استعمال إحداها إلا إذا استنفدت الوسيلة التى قبلها وتبين أنها عديمة الجدوى .

فإذا أفادت إحدى الوسائل فلا يصح تركها إلى ما هو

أشد منها وذلك أخذا بقوله تعالى : « فإن أطعنكم فلا تبغوا عليهن سبيلا » .

وهذا التنوع والترتيب فى العقوبة يرجع إلى تنوع طبائع النساء فتختلف وسائل التأديب باختلاف طبائعهن .

فمن النساء من تكفى الإشارة فى تأديبها ومنهن من لا تكفيها الإشارة فيصلحها الإعراض عنها بهجر مضجعها فإن ذلك يشق عليها فترجع للصلاح . ومنهن من لا يجدى معها إلا الضرب . والضرب المباح هو الضرب الذى لا يكون شديداً ولا شائنا [1] . كالضرب بالنعل أو على الوجه . فلقد روى أحمد وأبو داود والنسائى أن رسول الله ﷺ سأله رجل : ما حق المرأة على الزوج ؟ قال : « تطعمها إذا طعمت وتكسوها إذا اكتسيت ولا تضرب الوجه ولا تقبح ولا تهجر إلا فى البيت » .

ولقد عالج مشروع القانون الموحد موضوع الطاعة بنصوص جديدة قضت على مصدر الشكوى فى النصوص الحالية — فنصت المادة ٦١ من المشروع على أنه إذا امتنعت الزوجة عن متابعة

---

(١) البدائع جزء ٢ ص ٢٣٤.

زوجها إلى منزل الزوجية بلا مسوغ سقط حقها فى نفقتها مدة الامتناع سواء أكان محكوما عليها بالمتابعة ام لا ويعود حقها فى النفقة بعودتها إلى متابعته .

كما نصت المادة ٦٤ على أنه لا يجوز بحال من الأحوال تنفيذ الحكم على الزوجة بالمتابعة (بالطاعة) عن طريق الإكراه البدنى .

وهكذا قضى المشروع على ما يجرى عليه العمل الآن فى هذا الشأن ، الأمر الذى يتنافى مع كرامة الزوجة ويجعل من العسير استمرار الحياة الزوجيـة فى جو مشحون بالتحدى والإثارة .

ونصت المادة ٩٦ على انه يجوز لكل من الزوجين قبل الدخول او بعده ان يطلب من المحكمة التفريق بسبب مضارة او شقاق من الآخر لا يستطاع معه دوام الزوجية (وهو الراجح فى مذهب المالكية) فإذا ما ادعى أحدهما ذلك جمعتهما المحكمة فى جلسة سرية وبذلت ما فى وسعها للإصلاح بينهما فإذا تعـذر الإصلاح عينت المحكمة حكمين للتوفيق أو التفريق وحلفت كلا من الحكمين اليمين على أن يقوم بمهمته بعدل وأمانة .

ويلاحظ ان تحليف الحكمين هو حكم جديد أتى به المشروع وهو أكثر ضمانا واطمئنانا للمهمة الملقاة على عاتق الحكمين.

ونصت المادة ٩٨ على أنه « لا يؤثر فى سير عمل الحكمين امتناع احد الزوجين عن حضور مجلس التحكيم بعد تبليغ الدعوة إليه بكتاب مسجل ».

وإذا كان المشروع قد اشترط وصول الدعوة بكتاب مسجل فإن ذلك لا يكون مانعا من التحايل على عدم إبلاغ الدعوة إلى ذلك الطرف.

ونحن نرى أنه ما دام المقصود هو الإعلان والتأكد من وصول تلك الدعوة إلى الطرف المعلن إليه نرى انه ينبغى ألا يكتفى بكتاب مسجل بل يجب أن يكون ذلك الكتاب المسجل مصحوبا بعلم وصول للتأكد من وصول الخطاب إليه شخصيا وبذلك لا يكون هناك شك فى أن كتاب الدعوة قد وصل إلى صاحبه.

وأشارت المادة ٩٩ من المشروع إلى أنه « إذا عجز الحكمان عن الإصلاح اقترحا التفريق بطلقة بائنة من غير عوض أو بعوض تبعاً لما إذا كانت الإساءة من الزوج أو من الزوجة، كلها أو أكثرها.

وإذا جهل الأمر، فإن كان الزوج هو طالب التفريق رفضت المحكمة دعواه ، وإن كانت هى طالبة التفريق قرر الحكمان مخالعة جبرية على نصف المهر ونصف الهدايا . وإذا كانت الهدايا مستهلكة ألزمت الزوجة بنصف قيمتها مقدرة بيوم المخالعة على ألا تزيد عن قيمتها يوم الشراء .

ونصت المادة ١٠٠ فى الفقرة (ا) على أنه « على الحكمين أن يرفعا تقريرهما إلى المحكمة مشتملا على الأسباب التى بنى عليها فتحكم بمقتضاه . »

ونصت الفقرة (ب): « وللمحكمة تعديل قرار الحكمين إذا وجدته مخالفا لأحكام القانون كما أن لها أن ترفض دعوى التفريق إذا وجدت أن أسباب الشقاق تافهة يمكن زوالها أو إذا كانت الإساءة كلها أو أكثرها من الجانب طالب التفريق ».

الحكم المرجح :

ولقد اباحت المادة ١٠١ من مشروع القانون الموحد للقاضى ان يضم حكما ثالثا مرجحا يتفق عليه الزوجان أو يختار هذا الحكم بمعرفته ممن تتوافر فيه شروط الحكمين ويكون

أجنبيا عن الزوجين ، فنصت على أنه إذا ما اختلف الحكمان فللقاضي أن يضم إليهما حكما ثالثا مرجحا يتفق عليه الزوجان ، فإن لم يتفق عليه اختارت المحكمة مرجحا ثالثا تتوافر فيه الصفات المشروطة فى الحكمين ويكون أجنبيا عن الزوجين :

وجاء بنص المادة ١٠٢ منه : « ويرفع المحكمون الثلاثة تقريرهم بالاتفاق أو بالأغلبية إلى المحكمة لتفصل فيه وفقا لما هو مبين بالمادة ١٠٠ سالفة الذكر .

ترغيب الزوج فى حسن عشرة المرأة :

ويروى عن السيدة عائشة رضى الله عنها انها قالت : قال رسول الله ﷺ : « إن من أكمل المؤمنين إيمانا احسنهم خلقا وألطفهم بأهله » رواه الترمذى .

وعن ابى هريرة رضى الله عنه انه قال : قال رسول الله ﷺ : « استوصوا بالنساء فإن المرأة خلقت من ضلع أعوج وإن أعوج ما فى الضلع أعلاه ، فإن ذهبت تقيمه كسرته وإن تركته لم يزل اعوج ؛ فاستوصوا بالنساء » . رواه البخارى ومسلم .

التحذير من إفشاء السر :

ولقد حذر الرسول الكريم من إفشاء السر ولاسيما ما كان بين الزوجين ، فعن أبي سعيد رضى الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ « إن من شر الناس عند الله منزلة يوم القيامة، الرجل يفضى إلى امرأته وتفضى إليه ثم ينشر أحدهما سر صاحبه» .
وفى رواية اخرى « إن من أعظم الأمانة عند الله منزلة يوم القيامة الرجل يفضى إلى امرأته وتفضى إليه ثم ينشر سرها » .
رواه مسلم وأبو داود .

ترغيب المرأة فى الوفاء وطاعة زوجها :

ولقد وردت عن الرسول ﷺ عدة احاديث صحيحة نقتطف منها الأحاديث الآتية :

فيروى عن ام سلمة رضى الله عنها قالت : قال رسول الله ﷺ: «ايما امراة ماتت وزوجها عنها راض دخلت الجنة ».
رواه ابن ماجة والترمذى .

وعن أبى هريرة رضى الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ :
« إذا صلت المرأة خمسها وحصنت فرجها واطاعت بعلها

دخلت من اى أبواب الجنة شاءت » . رواه ابن حبان .

وعن عائشة رضى الله عنها قالت : سألت رسول الله ﷺ: « أى الناس اعظم حقا على المرأة ؟ قال : زوجها ، قلت : فأى الناس أعظم حقا على الرجل ؟قال:أمه » . رواه البزار والحاكم.

ويروى عن ابن عباس رضى الله عنهما قال : جاءت امرأة إلى النبي ﷺ فقالت : يا رسول الله ، أنا وافدة النساء إليك . هذا الجهاد كتبه الله على الرجال،فإن يصيبوا اجروا،وإن قتلوا كانوا احياء عند ربهم يرزقون ؛ ونحن معشر النساء نقدم عليهم فمالنا من ذلك ؟ فقال رسول الله : أبلغى من لقيت من النساء أن طاعة الزوج واعترافها بحقه يعدل ذلك ، وقليل منكن من يفعله » . رواه البزار .

وعن أنس بن مالك رضى الله عنه ، عن النبي ﷺ قال : « ألا أخبركم برجالكم فى الجنة ؟ قلنا : بلى يا رسول الله ، قال: النبي فى الجنة ، والصديق فى الجنة ،والرجل يزور أخاه . ألا اخبركم بنسائكم فى الجنة ؟ قلنا : بلى يا رسول الله ، قال: كل ودود ولود إذا غضبت أو أسيء إليها أو غضب زوجها قالت : هذه يدى فى يدك لا اكتحل بغمض حتى ترضى » رواه الطبرانى . وعن عبد الله بن عمرو رضى الله عنهما عن رسول الله ﷺ قال :

« لا ينظر الله تبارك وتعالى إلى امرأة لا تشكر لزوجها وهى لا تستغنى عنه » ، رواه النسائى والبزار . وعن معاذ بن جبل رضى الله عنه عن النبي ﷺ قال : « لا تؤذى امرأة زوجها فى الدنيا إلا قالت زوجته من الحور العين : لا تؤذيه قاتلك الله فإنما هو عندك دخيل يوشك أن يفارقك إلينا » — رواه ابن ماجه والترمذى .

حقوق الزوجة

وللزوجة على زوجها حقوق أولها العدل ، وثانيها المهر ، وثالثها النفقة .

العدل :

إذا كان للرجل على زوجته حق الطاعة والتأديب والمنع من الخروج فإنه مسئول عن إقامة العدل مع زوجته .

والعدل مع الزوجة أن يعاملها زوجها بما يحب أن تعامله به ذاكرا قول الله تعالى : « ولهن مثل الذى عليهن بالمعروف » كما قال سبحانه : « وعاشروهن بالمعروف » .

فإذا كان الرجل متزوجاً بأكثر من زوجة واحدة فإن

عليه أن يعدل بينهن بأن يسوى فى المعاملة الظاهرة بينهن، وذلك شرط لحل التعدد دينا، فقد قال تعالى : « فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة » !.

والعدل الظاهر هو المطلوب، أما المساواة فى الميل العاطفى فليست بمطلوبة، ولذلك كان النبى ﷺ يقسم بين زوجاته ثم يقول : اللهم إن هذا قسمى فيما أملك، فلا تؤاخذنى فيما تملك ولا أملك.

وكان رسول الله ﷺ يعدل بين زوجاته حتى وهو مريض حتى أذن له بالقرار فى بيت السيدة عائشة رضى الله عنها[1].

ومن العدل الظاهر كذلك أن يسوى الرجل فى النفقة بفروعها الثلاثة من طعام وسكن وكسوة بين زوجاته.

المهر :

وهو حق من حقوق الزوجة على زوجها. ولقد اوجبه الإسلام، من المال أو المنفعة التى تقوم بالمال، حقا للمراة على الرجل فى عقد زواج صحيح، او دخول يشبهه أو دخول مبنى على عقد فاسد.

---

١ ــ الأحوال الشخصية للأستاذ الشيخ محمد ابو زهرة.

والمهر فى أصله ليس شرطا لصحة الزواج ولا شرطا فى نفاذه ولا فى لزومه وإن كان يتعلق حق الأولياء بإتمامه إلى مهر المثل إذا زوجت المرأة المكلفة نفسها بأقل منه ، ومن ناحية أخرى فإن المهر واجب فى كل زواج ، وقد أكد الشارع وجوبه فى الزواج إظهاراً لما له من الخطر والمكانة فلا يملك احد إخلاء الزواج من المهر فإذا لم يسم فى العقد مهر أو اتفق على الزواج بغير مهر كان المهر لازما ويكون الواجب هو مهر المثل (١) .

ومن المتفق عليه بين الفقهاء ان المهر ليس له حد أعلى غير انه لا ينبغى المغالاة فيه اما اقل الواجب منه ففيه خلاف بين الأئمة لأن القرآن لم يبين أقل المهر ولم يرد عن الرسول ﷺ حديث صحيح يجعل للمهر حدا أدنى . والمعمول به فى أكثر البلاد العريقة ان اقل المهر عشرة دنانير كما هو المذهب الحنفى . وبلاد العرب تسير على مذهب مالك الذى يعتبر اقل المهر ربع دينار . ويجوز ان يقدم بعض المهر ويؤجل الباقى إلى أجل محدد

---

١ — أحكام الأحوال الشخصية فى الشريعة الإسلامية للدكتور الشيخ عبد الرحمن تاج .

أو إلى أقرب الأجلين وهما الطلاق والوفاة، فلا يلزم إذن تقديم كل المهر عند إجراء العقد او قبل الدخول .

متاع البيت :

إذا تبرع الأب وجهز ابنته البالغة من ماله : فإن سلمها فى حال صحته كان ملكا خالصا لها وليس لأبيها بعد ذلك ولا لورثته استرداد شيء منه .

اما إذا كانت البنت صغيرة فإنه بمجرد شراء الجهاز لها تتم الهبة ، لأن الشراء لها بمنزلة الإيجاب من أبيها وهو وحده كاف فى تمام الهبة إذا كانت من الولى لمن هو فى ولايته .

وإذا مات الأب قبل ان يدفع ثمن الجهاز الذى اشتراه فى حال صحته لابنته فإن ثمنه يكون دينا فى تركته ولاسبيل للورثة على الصغيرة بشأنه .

وإذا جهز الأب ابنته من مهرها وبقى عنده شيء منه بعد التجهيز فهو ملك لابنته فلها مطالبته به لأنه ملك خالص لها تفعل به ما تشاء .

ولذا لا تجبر على تجهيز نفسها من مهرها ولا من غيره .

ولا يجبر ابوها على تجهيزها إذ أن المهر مدفوع إليها فى مقابل الاستمتاع بها فقط .

فلو زفت بجهاز قليل ، لا يليق بالمهر الذى دفعه الزوج او بلا جهاز أصلا،فليس له مطالبتها ولا مطالبة ابيها بشىء منه . ولا نقص شىء من مقدار المهر الذى تراضيا عليه وإن بالغ الزوج فيه رغبة فى كثرة الجهاز .

ولما كان الجهاز هو ملك للزوجة وحدها فليس للزوج اى حق فى شىء منه بل عليه هو وحده ان يقوم بفرش البيت وإحضار مايلزمه من المتاع والأدوات كما يلزم بكسوتها والإنفاق عليها . وليس له ان يجبرها على فرش أمتعتها ولا تقديم شىء منها له ولأضيافه . وإنما له الانتفاع بها بإذن منها .

ولواغتصب الزوج شيئا من الجهاز حال قيام الزوجية أو بعد انحلال عقدتها فلها مطالبته به او بيدله من مثل أو قيمة ما استهلكه او هلك عنده .

وعند الإمام مالك يجوز للزوج ان ينتفع بجهاز زوجته الانتفاع الذى جرى به العرف [1] .

---

١ .ـــ الأحكام الشرعية للأحوال الشخصية للأستاذ الشيخ إبراهيم احمد .

النفقة :

وهى حق من حقوق الزوجة على زوجها بمقتضى عقد الزواج، ولذلك تجب النفقة على الزوج ولو كانت الزوجة غنية وسواء أكانت مسلمة أم كانت كتابية .

ولقد ثبت وجوب نفقة الزوجة على زوجها بالقرآن الكريم وبالسنة الصحيحة وبالقياس والإجماع .

والنفقة فى العقد الصحيح هى نظير الاحتباس المقرر لمنفعة الزوج حتى يمكنه استيفاء أحكام عقد الزواج .

ولقد اتفق الفقهاء على أنه لا نفقة للزوجة إذا مرضت قبل الزفاف ولم تستطع الانتقال إلى بيت زوجها لأن المرض قد منع الاحتباس. فإذا كان يمكن للزوجة المريضة الإنتقال فالنفقة واجبة لها إلا إذا طلبها زوجها وامتنعت .

اما إذا فوتت المرأة على الرجل حق الاحتباس بغير حق فلا نفقة لها وتعد ناشزة ومن حالات النشوز ما يأتى [١] .

(ا) إذا امتنعت الزوجة عن الانتقال إلى منزل الزوجية بغير سبب شرعى وقد دعاها زوجها إلى الانتقال وأعد لها

(١) الأحوال الشخصية للأستاذ الشيخ محمد ابو زهره .

مسكناً لائقاً ؛ وكذلك إذا خرجت من منزله بغير إذنه واستمرت ناشزه .

(ب) إذا كانا يقيمان فى بيت تملكه الزوجة بإذنها ثم منعته من الدخول ولم تطلب منه الانتقال إلى مسكن يعده وتترك له فرصة البحث .

(جـ) المحبوسة ومثلها المغصوبة فظاهر المذهب الحنفي انه لا نفقة لها إذا كان الحبس قبل الزفاف أما إذا كان الحبس بعده فإن كان فى قدرة المراة التخلص منه كأن يكون لدين تستطيع أداءه فلا نفقة لها كذلك . أما إذا كان الحبس بعد انتقالها لبيت زوجها ولم تستطع تلافيه فقد اختلف الفقهاء فى الحكم ، فعند ابى يوسف أن النفقة تجب لها لأنها معذورة فى ذلك .

(د) المحترفة التى لا تقر فى المنزل فلا نفقة لها إذا طلب منها زوجها القرار فى بيته فلم تجبه إلى طلبه لأن احتباسه لها فى هذه الحالة لم يكتمل .

المسكن :

ويلتزم الزوج بأن يعد لزوجته مسكنا لائقا مستوفيا لكافة الشرائط وعلى حسب قدرته بين جيران صالحين تأمن فيه على نفسها ومالها ، إن كان لها مال .

أجر المسكن :

إن الجارى عليه العمل الآن بالنسبة لأجر المسكن يتركز فى مبداين أساسيين :

١ — المراة لا تستحق أجر مسكن إذا كانت تسكن فى ملكها واشترطت ذلك على الزوج ولها مع ذلك ان تطلب الانتقال إلى مسكن يعد لها وإن لم يفعل فلها بدل اجرة المسكن .

٢ — ان الأب يلتزم بأجرة مسكن الصغير كاملة لأن الحاضنة تسكن في مسكن حضانة الصغير تبعا له إذا لم يكن لها منزل تملكه او تسكنه .

وقد عالج المشرع هذه الناحية فنص فى المادة ١٦٤ على أن الحاضنة ولو سكنت فى ملكها تستحق على من يجب عليه نفقة المحضون اجرة عن سكناه معها بنسبة ما يخصه من هذه السكنى على ان لا تتجاوز ربع مجموع اجرة المسكن اللازم لها .

وهكذا فإن الأب اصبح لا يتكلف من اجر مسكن الصغير إلا ما يخصه وما يحتاج إليه كما أنه ، علاجا للحالة الأولى، إذا سكنت المطلقة فى ملكها مع الصغير فإنها تستحق أجرة مسكن كما كانت تستحق لو سكنت بالأجرة .

أهلية الزوجة واستقلال ذمتها المالية :

والزوجة فى الأسرة العربية لها أهلية كاملة ما دامت بالغة عاقلة رشيدة وليس لوليها سلطان مالى عليها ، وذمتها منفصلة عن ذمة وليها وعن ذمة زوجها ، فلها ان تتولى شئون نفسها ولكل من الزوجين حق التصرف فى ماله من غير تدخل الآخر فى شئونه . وفى هذا دليل على أن المجتمع العربى قد سبق المجتمع الغربى بنحو أربعة عشر قرنا من الزمان فى بيان أهلية المرأة الكاملة وولايتها فى التصرف فى مالها .

حقوق الأولاد

ثبوت النسب :

وثبوت نسب الولد من أبيه حق للولد نفسه وذلك لأنه محتاج إليه لدفع المعايرة عن نفسه .

وهو كذلك حق للوالد لأن من حقه صيانة ولده من الضياع .

وهو ايضا حق للزوجة لأن من حقها أن تدفع عن نفسها تهمة الزنى .

ولقد قررت الشريعة الإسلامية ان النسب لا يثبت إلا إذا جاء الولد من فراش صحيح وهو المرتب على زواج صحيح شرعا او من فراش هو فى حكم الفراش الصحيح قصد منه إلى عدم إضاعة الأنساب او اقرّ به إقرارا مستوفيا شروط الإقرار ولا يذكر انه من زنى لمن هو مجهول النسب .

التبنى :

وتوجد فى بعض الأسر العربية ظاهرة التبنى . ولقد انحدرت هذه الظاهرة إلى المجتمع العربى من الجاهلية . فكان الولد المتبنى فى الجاهلية فى مركز الابن الحقيقى. فإذا تبنى شخص ولدا ألحق بنسبه سواء كان الولد معروف الأصل أومجهوله .

غير ان الإسلام قد حارب التبنى لمن هو معروف النسب وغيره ، ونفى أن يكون التبنى سببا لثبوت نسب من عرف نسبه وغيره فقال الله تعالى (وما جعل أدعياءكم ابناءكم ، ذلكم قولكم بأفواهكم والله يقول الحق وهو يهدى السبيل، ادعوهم لآبائهم هو اقسط عند الله فإن لم تعلموا أباءهم فإخوانكم فى الدين ومواليكم، وليس عليكم جناح فيما اخطأتم به، ولكن ما تعمدت قلوبكم وكان الله غفورا رحيما) .

ونحن نود فى هذا المقام أن نوجه نظر الدول العربية وحكوماتها والهيئات المسئولة إلى ضرورة العناية بالأولاد اللقطاء ومن على شاكلتهم بما يكفل لهم الحياة الكريمة . ولقد نصت المادة ١٥٠ من مشروع القانون الموحد على أن « التبنى لا يثبت به النسب ولو كان الولد المتبنى مجهول النسب » .

كما نصت المادة ١٤٧ منه على أن « الإقرار بالبنوة ولو فى مرض الموت لمجهول النسب يثبت به النسب من المقر إذا كان فرق السن بينهما يحتمل هذه البنوة بشرط تصديق المقر له إن كان بالغا » .

وجاء بالمشروع نص خاص بنسب ولد الزنى فنصت المادة ١٥٠ منه فى فقرتها الثانية على أنه « لا يثبت نسب ولد الزنا من الزانى إلا إذا اقر بنسبه مطلقا دون إسناد إلى الزنى » .

ونحن نقر هذا الرأى الذى جاء بمشروع القانون الموحد ونرى فيه علاجا لمن زل من الشبان وأثمرت علاقته ولدا غير شرعى فإذا كان متأكداً من أن هذا الولد منه أباح له القانون أن يقر بنسبه بشرط ألا يسند هذا الولد إلى العلاقة الآثمة وهى الزنى فيكفى سكوته عن سبب العلاقة وفى هذه الحالة يحمل

سكوته وعدم تصريحه بالزنى بأنه من فراش صحيح وإن لم يخضع لأحكام القانون فى إثبات الزواج .

الرضاع :

الطفل فى بداية حياته بعد الولادة يحتاج فى غذائه إلى رضاع لبن المرأة أو ما يماثله .

ولقد أوجب الله سبحانه وتعالى على الأم أن ترضع ولدها ولا تمتنع عن ذلك او تتضرر منه فقال : (والوالدات يرضعن أولادهن حولين كاملين لمن أراد أن يتم الرضاعة) ولهذا أمد الله المرأة باللبن لتغذية وليدها كما أودع فى قلبها الشفقة والحنان للقيام بهذا الأمر

فإذا قامت الأم بإرضاع ولدها الصغير فإنها لا تستحق أجرة عن إرضاعه إن كانت زوجة لأبيه او معتدة منه من طلاق رجعى لأن الإرضاع واجب عليها شرعا ويحدث إدرار اللبن بإنفاق الزوج عليها .

أما إذا كانت المرأة أجنبية عن والد الصغير بأن لم تكن زوجته ولا معتدته فإنها تستحق أجرة على قيامها بإرضاع الطفل لأنه لا نفقة لها على هذا الوالد فيجب لها ما يعوضها عن النفقة وهو أجرة الرضاع .

وتقدر الأجرة المستحقة لها بأجرة المثل . ويرى أبو حنيفة وصاحباه أن مدة الرضاع التى تستحق عنها أجرة للأم سنتان .

الحضانة :

ويثبت على الصغير منذ ولادته ثلاث ولايات .

الأولى : ولاية التربية وهى ما تسمي بالحضانة .

الثانية : الولاية على النفس .

الثالثة : الولاية على المال .

ويعرّف الفقهاء الحنفية الحضانة بانها القيام على تربية الولد لمن له حق الحضانة .[1] .

والشافعية يعرفونها أنها تربية من لايستقل بأموره بما يصلحه ويقيه عما يضره ولو كان كبيرا مجنونا ، كأن يتعهده بغسل جسده وثيابه ودهنه وكحله وربط الصغير إلى المهد وتحريكه لينام [2] .

والحضانة كما هى حق للصغير تثبت أيضا حقا لأقربائه المحارم من النساء أولا فإذا لم يوجد منهن من يصلح للحضانة

---

(١) ابن عابدين جزء ٢ .

(٢) الإقناع جزء ٢ .

انتقل هذا الحق إلى عصبته من الرجال وكذلك حتى لا يضيع الصغير .

ويرتب الفقهاء أصحاب الحق فى الحضانة من النساء على النحو الآتي [1] .

١ — الأمهات ، وتليها أم الأم ، وإن علت ، ثم أم الأب ، وإن علت .

٢ — الأخوات ، وأولاهن الأخت الشقيقة ، ثم الأخت لأم ثم الأخت لأب، ثم بنت الأخت الشقيقة ، ثم بنت الأخت لأم . أما بنت الأخت لأب ، فهى مؤخرة فى الاستحقاق عن الخالة .

٣ — الخالات وأولاهن ، الخالة الشقيقة ، أى أخت الأم ، لأب وأم ثم الخالة لأم ، ثم الخالة لأب ، ويلى الخالات فى الاستحقاق بنت الأخت لأب .

٤ — بنات الإخوة وأولاهن بنت الأخ الشقيق ثم بنت الأخ لأم ، ثم بنت الأخ لأب .

٥ — العمات وأولاهن ، العمة الشقيقة ، ثم العمة لأم ، ثم العمة لأب .

---

(١) الأحوال الشخصية — حقوق الأولاد والأقارب للأستاذ محمد الحسيني .

٦ — خالات الأم وعماتها ، ثم خالات الأب وعماته .

وإذا لم يوجد من تحضن الصغيرة من النساء المحارم أو وجدت ولم تكن أهلا لها انتقل هذا الحق إلى عصبته من الذكور حسب ترتيب استحقاقهم فى الميراث فيقدم لأب فالجد وإن علا ثم الأخ الشقيق فالأخ لأب .

شروط الحاضنة :

ويشترط فى الحاضنة أن تكون حرة بالغة عاقلة ، وأن تكون قادرة على القيام بشئون الصغير ، وان تكون أمينة على نفسه وماله وخلقه ، وألا تكون مرتدة ، وألا تمسكه عند غير ذى رحم محرم منه .

كما يشترط الا تكون الحاضنة متزوجة بغير ذى رحم محرم من الصغير لأنها تكون قد امسكته عند أجنبى عنه قد لا يعطف عليه فيتعرض الصغير لنظرات الكراهية ، ويشعر بالجفوة مما يسبب له آلاما نفسية . فإذا طلقت من الأجنبى استردت حقها فى الحضانة ..

اتحاد الدين بين الحاضنة والطفل :

واتحاد الدين بين الحاضنة والطفل ليس بشرط ، فإذا تزوج مسلم بمسيحية ورزق منها بفتاة وافترقا فإن كون البنت مسلمة

لأنها تتبع أباها دينا لا يمنع حق الحاضنة فى الحضانة ويستمر حقها ثابتا مع اختلاف الدين إلا إذا كان يخشى على الطفل إفساد دينه بأن كان فى سن التمييز يعقل الأديان ويفهمها ويحتمل أن يتأثر بدينها . أو كان الطفل لم يبلغ سن التمييز ولكن ثبت أنها تحاول تلقينه دينها وتنشئته عليه وعند ذلك ينزع الصغير من يد حاضنته . وتجب للحضانة أجرة إن لم تكن الزوجية قائمة بين الحاضنة وبين والد الصغير ولم تكن معتدة من طلاق رجعى أو بائن. وتكون أجرة الحضانة واجبة فى مال الصغير إن كان له مال لأن نفقته فى ماله وأجرة الحضانة من النفقة .

انتهاء الحضانة :

وتنتهى الحضانة ببلوغ الصغير السن التى يستغنى فيها عن خدمة النساء .

ولقد نصت المادة ٢٠ من القانون رقم ٢٥ لسنة ١٩٢٩ على أن للقاضى أن يأذن بحضانة النساء للصغير بعد سبع سنين إلى تسع وللصغيرة بعد تسع سنين إلى إحدى عشرة سنة ، إذا تبين أن مصلحة الصغير تقتضى ذلك . فإذا بلغ الصغير هذه السن فلا يجوز للقاضى أن يحكم ببقاء الصغير عند حاضنته .

ولقد اشتمل مشروع القانون الموحد على عدة نصوص فى الحضانة وشروط الحاضنة حوت بعض التعديل فيما يجرى عليه العمل الآن ونورد منها ما يلى : —

رفع سن الحضانة الاختيارى للبنت من تسع إلى اثنتى عشرة سنة بدلا من تسع إلى إحدى عشرة وللولد من سبع إلى عشر بدلا من سبع إلى تسع فنصت المادة ١٦٨ من المشروع على أنه (ينتهى حق الحضانة متى اتم الصغير سبع سنين . وللصغيرة تسع سنين . وللقاضى بناء على طلب الحاضنة أو الحاضن ان يمد هذا الحق مدة إضافية لا تتجاوز ثلاث سنين إذا تبين أن مصلحة الصغير أو الصغيرة تقتضى ذلك ولاتستحق فى هذه المدة الإضافية أجرة حضانة) . ونحن نرى فيما جاء بالمشروع من إسقاط اجر الحضانة فى المدة الإضافية تعديلا قصد به المشروع منع التحايل والإثراء على حساب الطرف الآخر ، ولكن فيه اذى للحاضنة ، إذ ان القضاء مع تقريره ان المدة الإضافية لمصلحة الطفل يمنع الحاضنة من اجرتها المقررة شرعا وقد تكون فقيرة . ونصت المادة ١٦٠ من المشروع على انه يشترط فى الحاضنة ان تكون بالغة عاقلة امينة على الولد قادرة على تربيته وصيانته غير مرتدة عن الإسلام .

كما نصت المادة ١٦٢ منه على « ان الحاضنة غير المسلمة تستطيع ان تحضن ابن المسلم حتى يبلغ سن الخمس سنوات كأقصى حد » . و نصت المادة ١٦٦ على انه « إذا تزوجت الحاضنة بأجنبي عن الصغير فللقاضي أن يمنعها من الحضانة إذا كان ذلك ينافى مصلحة الصغير » .

اى ان الحكم أصبح منوطا لصالح الصغير لا بمجرد الزواج بالأجنبي وهذا إصلاح جوهرى لما عليه العمل الآن من أن زواج المرأة الحاضنة بالأجنبي مسقط للحضانة إطلاقا دون بحث لمصلحة الصغير .

التكافل الاجتماعى فى الأسرة العربية :

وترتكز الحياة فى الأسرة العربية على قاعدة أساسية من التكافل الاجتماعى ويظهر ذلك بوضوح فى الحالات الآتية : —

(ا) نفقات الأقارب :

ويحددها مذهب الإمام ابى حنيفة،وهو المذهب الذى تتبع احكامه فى معظم البلاد العربية بقوله : « القرابة التى توجب النفقة هى القرابة المحرمية أى التى تحرم الزواج » فالأعمام والعمات والأخوال والخالات تجب نفقتهم على أقاربهم .

ولقد اوصى المجتمعون فى حلقة الدراسات الاجتماعية التى عقدت فى دمشق سنة ١٩٥٣ بالأخذ بمذهب الإمام احمد ابن حنبل فى موضوع نفقة الأقارب وهو المذهب المتبع فى المملكة العربية السعودية ، وتعميم مفهوم القرابة بحيث تشمل الأقارب والأباعد فى نطاق الأسرة وابقت من مذهب أبى حنيفة نفقة الأخوة على فروعهم .

ولكن المشروع الموحد لم يأخذ بذلك كله بل اشترط المحرمية فى وجوب النفقة وأخضع مقدار النفقة الواجبة لنسبة حصة كل وارث ، وفى هذا تنص المادة ١٧٤ منه على ان « نفقة كل إنسان فى ماله إلا الزوجة فإن نفقتها على زوجها ». ونصت المادة ١٧٥ على أن : « نفقة الصغير الفقير على أبيه . وتستمر نفقة الأولاد إلى أن تتزوج البنت أو تكتسب فعلا ما يكفى نفقتها وإلى أن يتم الغلام الخامسة عشرة من عمره ويصبح قادراً على الكسب الكافى ، فإن أتم الغلام الخامسة عشرة وكان عاجزاً عن الكسب لآفة بدنية أو عقلية أو بسبب طلب العلم الضرورى لأمثاله أو بسبب عدم تيسر الكسب ، استمرت نفقته على أبيه .

أما المادة ١٧٦ فتنص على أنه : « أما نفقة الوالدين فواجبة على ولدهما الموسر ذكرا كان أو أنثى متى كانا فقيرين عاجزين

عن الكسب . وإذا تعدد الأولاد اشتركوا فى نفقة والديهم بنسبة حصصهم الإرثية » .

ونص فى المادة ١٧٧ على ما يأتى : « وإذا اجتمع للفقير العاجز عن الكسب ولد أو أولاد موسرون مع والديهم الموسرين أو أحدهما ، اشتركوا جميعا فى نفقته بنسبة حصصهم الإرثية » .

وبذلك عدل مشروع القانون الموحد عن الأخذ بالراجح فى فقه الحنفية الذى يسوى بين الذكر والأنثى فى نفقتهم الواجبة لوالديهم وأخذ بالقول المرجوح فى فقه الحنفيه القاضى بتوزيع النفقة حسب الإرث وهو احد القولين عند الشافعية والراجح فى فقه المالكية .

واشتراك الوالدين الموسرين مع أولاد الصلب فى نفقة الفقير العاجز عن الكسب بنسبة الإرث يخالف فقه الحنفية الذى يقرر أنه لا يشارك الولد فى نفقة أبويه أحد . ويوافق قولا فى مذهب الإمام الشافعى بوجوب نفقة العاجز على أصله وفرعه لاشتراكهما فى التبعية .

ويشترط فى الموسر الذى يشترك فى النفقة أن يكون وارثا فعلا .

ونحن نرى أن الأخذ بقاعدة «ان القريب الوارث تجب عليه

نفقة قريبه بنسبة إرثه » قاعدة عادلة وتتفق مع نص الآية الكريمة (على الوارث مثل ذلك) كما انها تتفق مع أسس بناء مجتمعنا العربى الجديد ومبادئه وهى الاشتراكيةوالديموقراطية والتعاونية .

(ب) نظام التوريث :

وتخضع الأسرة فى المجتمع العربى لنظام التوريث . والميراث إجبارى بالنسبة للمورث وللوارثعلىالسواء. فلا سلطان للمورث على ماله بعد وفاته إلا فى حدود ثلثه ليتدارك واجبا دينيا فاته أو ليرتب إنفاقه على جهة بر" أوليتمكن من ان يسوى بيناولاده فى العطيةأو ليواسى ذا قرابة لا يستحق ميراثا . ويخضع الثلثان فى مال المورث لنظام الإرث على أفراد أسرته كل بقدر درجة قرابته .

وليس للوارث أن يرفض قبول الميراث ، ولقـد رسم المشرع الإسلامى سياسة عادلة فى توزيع الميراث تركز على الأسس الآتية :

١ — يقررالمشرع الإسلامى ان الميراث للأقرب إلى المتوفى الذى يعتبر شخصه ابتداداً فى الوجود لشخص المتوفى لذا كان الأولاد اوفر حظا فى الميراث من غيرهم .

(ب) جعل حظ الذكر من الميراث مثل حظ الأنثيين لأن الرجل هو الملتزم بالنفقة شرعا .

(حـ) لم يجعل المشرع الإسلامى وارثا يستبد بالتركة دون سواه فلم يجعلها للولد البكر دون باقى الأبناء كالنظام الإنجليزى أو للأبناء دون البنات ولا للأبناء دون الآباء . اى انه يتجه فى التوريث إلى التوزيع دون التجميع .

وإذا توفى المورث مدينا تعلق دينه بالتركة فلا يستحق الوارث شيئا إذا استغرق الدين التركة ، وبعبارة اخرى فإن القاعدة انه لا تركة إلا بعد سداد الديون ومن ثم فإن الوارث يرث ماله من حقوق ولا يرث ما عليه من واجبات . اى أن الأمر على خلاف ما نصت عليه معظم قوانين المجتمعات الغربية فإن الميراث عندهم اختيارى فإذا قبله الوارث التزم بكل ما على المورث من ديون . ومن حق الوارث فى القانون اليونانى مثلا ان يقبل التركة معلقة على شرط الجرد ومعرفة ما عليها من ديون سلفا .

والراى عندنا ان النظام الإسلامى ادق واعدل لأن الديون فى الواقع تشغل بها ذمة المدينين ويترتب عليها جواز استيفائها من اموالهم وهذه القاعدة هى التى يستند إليها نظام الإرث

فتوجب استيفاء الديون من تركة المتوفى قبل توزيعها على الورثة ولا تلزم الورثة بأداء دين مورثهم من مالهم الخاص .

(ح) الهبات

أمر الرسول ﷺ بالتسوية بين الأولاد فى الهبات وبالمعونة المنثورة بين الأقارب وبتفضيل ذوى القرابة فى الصدقات، وصرح بأن الصدقة على القريب صدقة واصلة كما قرر الفقهاء ان الزكاة لا يسوغ صرفها لأجنبى وفى قرابته فقير .

(ى) الوصية

اوجب الإسلام الوصية للأقارب غير الوارثين إذا كانوا فقراء على ألا يتجاوز ذلك الثلث ، وقد قال الله تعالى « كتب عليكم إذا حضر احدكم الموت ان ترك خيراً الوصية للوالدين والأقربين بالمعروف حقا على المتقين » وقد قرر جمهور العلماء ان هذه الوصية لا يزال وجوبها قائما بالنسبة للأقارب غير الوارثين إذا كانوا فقراء، حتى ان ابن حزم أوجب على القاضى ان يأخذ من تركة المتوفى ويعطيه لقرابته غير الوارثة إذا كانوا فقراء وذلك إذا لم يوص المتوفى لهم . والأمر يرجع إلى تقدير

القاضى . ولقد بنيت على هذه النظرة الوصية الواجبة فى القانون رقم ٧١ لسنة ١٩٤٦ .

(هـ) الوصية الواجبة :

نص المشرع المصرى فى القانون رقم ٧١ لسنة ١٩٤٦ على أن الولد الذى يموت أبوه او أمه فى حياة احد أبويه تكون له وصية واجبة لازمة التنفيذ بمقدار نصيب ابيه أو أمه، ويشترط ألا يزيد ذلك على الثلث وألا يعوضه بتبرع يساوى ما كان يستحقه من أصله .

ولقد نظم مشروع القانون الموحد الوصية الواجبة على أساس آخر فنص فى المادة ٢٥٠ منه على أن : « من توفى وله أولاد ذكوراكانوا أو أناثا مهما نزلوا مات أصلهم أو أصولهم قبل هذا المتوفى ، وجب لأحفاده هؤلاء فى حدود ثلث تركته وصية بالمقدار والشرائط الآتية : —

(ا) أن تكون الوصية الواجبة لهؤلاء الأحفاد بمقدار حصتهم مما يرثه أصلهم عن ذلك المتوفى على فرض موت اصلهم إثر وفاة ذلك المتوفى .

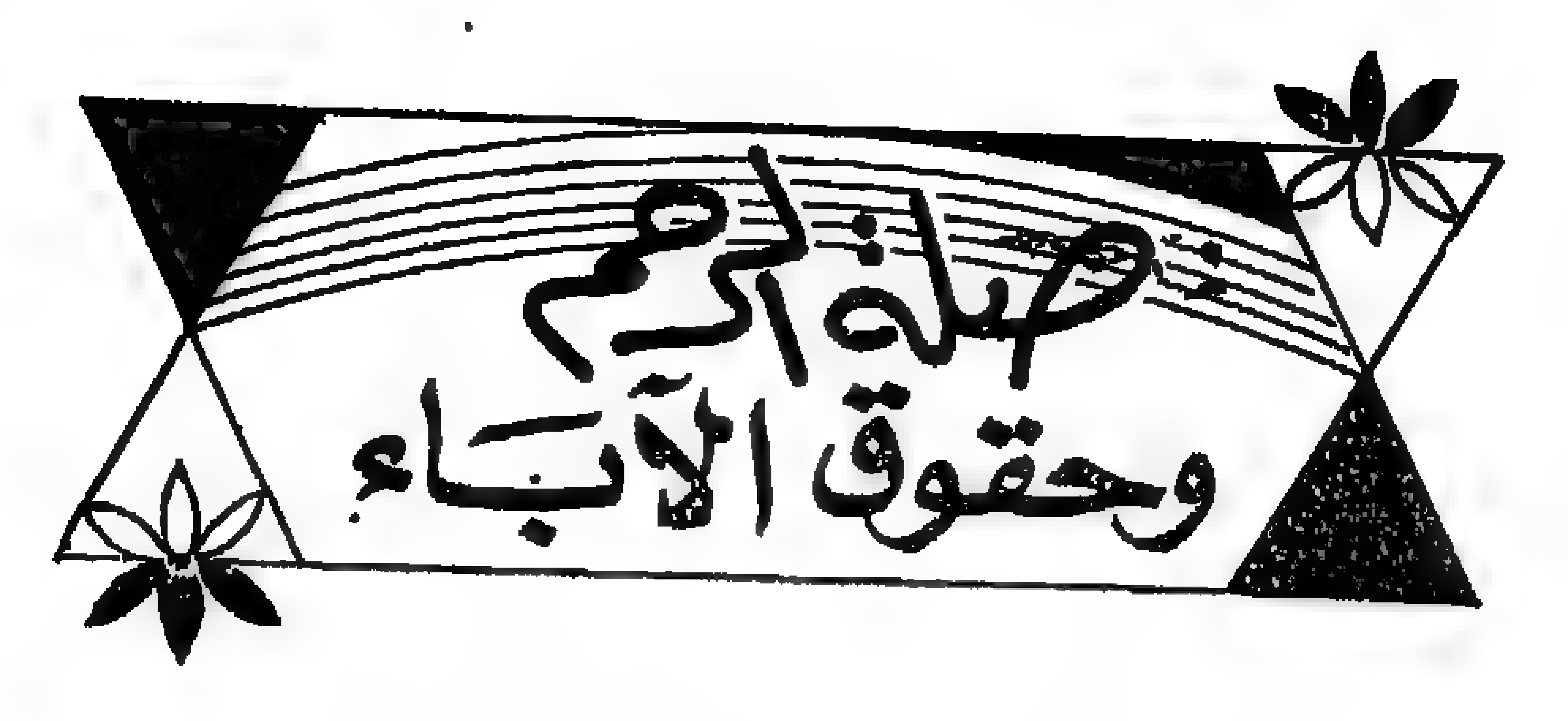
(ب) لا تجب للأحفاد وصية إذا كانوا وارثين لذلك المتوفى

أو أوصى لهم أو أعطاهم فى حياته بلا عوض عن طريق تصرف آخر مقدار ما يستحقون بهذه الوصية الواجبة .

فإن كان ما أوصى لهم او اعطاهم أقل من ذلك وجبت تكملته، وإن أوصى لهم بأكثر خضعت الزيادة لأحكام الوصية الاختيارية. وتفسير ذلك أنه إن كانت فى الثلث تنفذ وإن كانت بأكثر من الثلث لاتنفذ إلا بإجازة الورثة .

(ح) تكون هذه الوصية الواجبة لأولاد الابن مهما نزل ولأولاد البنت مهما نزلت .

وهكذا نرى أن المشروع الموحد الجديد قد أدخل تعديلات فى التشريع القائم ليكون فى دائرة العدالة ولكى لايزيد المستحقون للوصية الواجبة على من فى طبقتهم من الورثة .





رغب الرسول في المحافظة على صلة الرحم كما حذر من عقوق الوالدين في كثير مما ورد من احاديثه الصحيحة .

فمن ابي هريرة رضى الله عنه، ان رسول الله ﷺ قال : « من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه ، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليصل رحمه ، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا او ليصمت » رواه البخارى ومسلم .

وعن على بن ابى طالب رضى الله عنه عن النبي ﷺ قال : « من سره ان يمد له فى عمره ويوسع له فى رزقه ويدفع عنه ميتة السوء فليتق الله وليصل رحمه » رواه عبدالله بن الإمام احمد » .

وعن ابن عباس رضى الله عنهما ، عن النبي ﷺ انه قال :

« مكتوب فى التوراة : من احب أن يزاد فى عمره ويزاد فى رزقه فليصل رحمه » رواه البزار .

وروى عن عائشة رضى الله عنها قالت: قال رسول الله ﷺ: « اسرع الخير ثوابا البر وصلة الرحم ، واسرع الشر عقوبة البغى وقطيعة الرحم » رواه ابن ماجه .

وعن على رضى الله عنه قال : قال النبي ﷺ : « ألا ادلك على أكرم أخلاق الدنيا والآخرة؟ أن تصل من قطعك، وتعطى من حرمك ، وان تعفو عمن ظلمك » رواه الطبرانى .

ولقد امر الله سبحانه وتعالى بالإحسان إلى الوالدين والبر بهما ومصاحبتهما بالمعروف وطلب الصفح والمغفرة لهما والدعاء المتواصل . ويروى أن رسول الله ﷺ قال : « إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث — صدقة جارية ، وعلم ينتفع به ، وولد صالح يدعو له » .

ولقد حذر الرسول الكريم من عقوق الوالدين . فعن أبى بكر رضى الله عنه أنه قال : قال رسول الله ﷺ : « الا انبئكم بأكبر الكبائر ثلاثا ؟ قلنا : بلى يا رسول الله . قال: الإشراك بالله وعقوق الوالدين . وكان متكئا فجلس فقال : الا وقول الزور، وشهادة الزور . فما زال يكررها حتى قلنا : ليته سكت » .

كما يروى ان النبي ﷺ قال : « كل الذنوب يؤخر الله منها ما شاء إلى يوم القيامة ، إلا عقوق الوالدين ؛ فإن الله يعجله لصاحبه في الحياة قبل الممات » رواه الحاكم والأصبهاني .

وعن انس رضى الله عنه قال : « ذكر عند رسول الله ﷺ الكبائر فقال: « الشرك بالله، وعقوق الوالدين » رواه البخاري ومسلم والترمذي .

وليس في الناس جميعا إنسان بر إنسانا آخر مثل ما بر الوالدان ولدهما ، فلا عجب إذا وهب الله لهما عليه من الحقوق مالم يرتب مثله لآخر .

وحقوق الوالدين ليست من قبيل التزين بالأدب الاجتماعى بل هي فروض وعزائم إذا أداها المرأ فقد أبرأ ذمته من تبعة المسئولية بين يدى الله . وإذا لم يؤدها فلن تنفعه صلاة ولاصيام ولا غير ذلك من أعمال البر والطاعة . فإن الإسلام لا يحب أن يخرج للمجتمع إلا إنسانا دقيق الحس مرهف الوجدان يفيض قلبه بالبر والمواساة والحب . ولا شك أن الوالدين هما اول من يجب أن يمسه نفح ذلك الود بما أسلفاه له من جميل .

ولقـد جعل الله الإحسان إلى الوالدين فى المنزلة التالية للإيمان به وجعل عقوقهما فى المنزلة التالية للإشتراك به . فقـد

قال تعالى : « قل تعالوا أتل ماحرم ربكم عليكم،الا تشركوا به شيئا وبالوالدين إحسانا » . وقال سبحانه « واعبـدوا الله ولا تشركوا به شيئاً وبالوالدين إحسانا » .

ولقد قدم الإسلام السعى على الوالدين والبر بهما على الجهاد فى سبيل الله . سأل عبدالله بن مسعود رسول الله ﷺ : أى العمل أحب إلى الله ؟ فقال عليه الصلاة والسلام : «الصلاة لوقتها» ، قال ابن مسعود : ثم أى ؟ قال « بر الوالدين » قال : ثم أى ؟ قال : «الجهاد فى سبيل الله » . وأقبل رجل إلى النبى ﷺ فقال: يانبي الله ، أردت الجهاد وقد جئت أستشيرك ،فقال عليه السلام: « ألك والدان ؟ » قال الرجل : نعم . قال النبي « إلزمهما فإن الجنة تحت أرجلهما»

بل إن الإسلام أوجب البر بالوالدين فى حال مخالفتهما له فى العقيـدة الصالحة وسلوكهما معه مسلك الشدة لإكراهه على الشرك بالله فقال سبحانه « وإن جاهداك على أن تشرك بى ما ليس لك به علم فلا تطعهما وصاحبهما فى الدنيا معروفا » .

ويذهب الإسلام فيوجب على الابن ان يبر ابويه بعد موتهما على النحو الذى يتضمنه الحديث الآتى :

فقد قال رجل : يارسول الله هل بقى من بر ابوى شىء أبرهما به بعد موتهما ؟ فقال عليه الصلاة والسلام : « نعم ، الصلاة عليهما (أى الدعاء) ، والاستغفار لهما ، وإنفاذ عهدهما ، وصلة الرحم التى لا توصل إلا بهما ، وإكرام صديقهما » رواه أبو داود وابن ماجه وابن حبان .

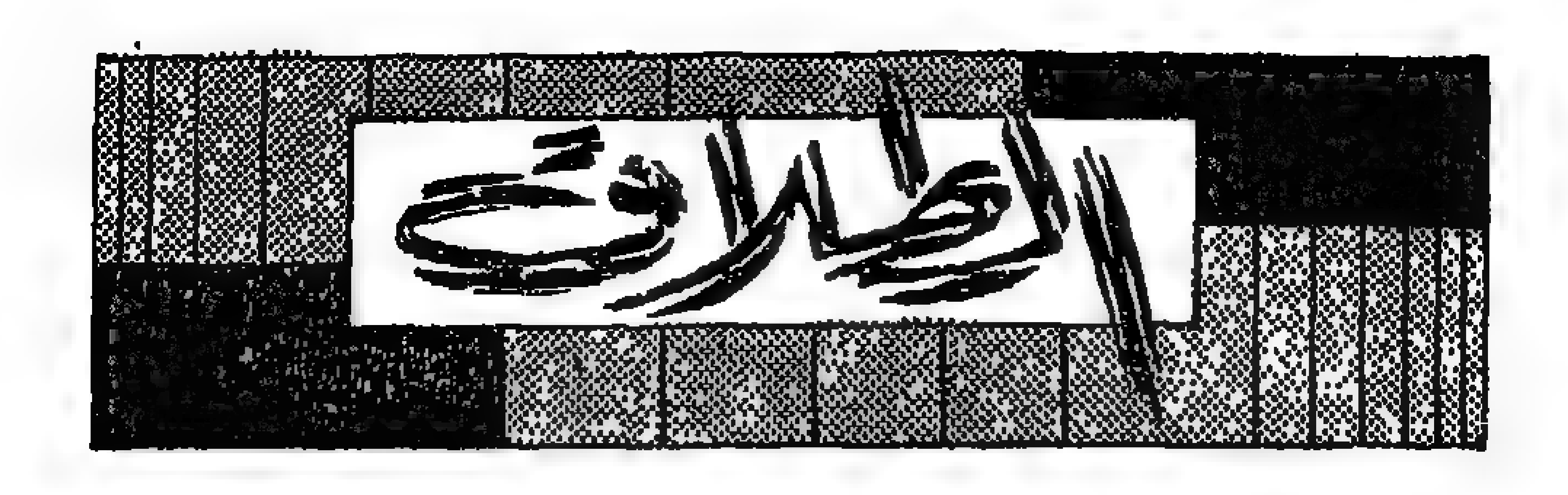
كفالة اليتامى :

ولقد أوصى الله خيراً بالأطفال اليتامى الذين لا عائل لهم ، فحرم إيذاءهم ، ودعا إلى المحافظة على أموال اليتيم ، وجعل المشرع الإسلامى نفقة اليتيم الذى لا مال له على قريبه الغنى ، فإن لم يكن له قريب غنى أو كان لقيطاً فنفقته فى بيت مال المسلمين .

ولقد دعا الرسول عليه الصلاة والسلام فى مواطن كثيرة إلى الرحمة باليتيم وحث عليها ، فيروى عن أبى هريرة أنه قال : قال رسول الله ﷺ : « والذى بعثنى بالحق نبياً ، لا يعذب الله يوم القيامة من رحم اليتيم وألان له فى الكلام ورحم يتمه وضعفه ، ولم يتطاول على جاره بفضل ما آتاه الله » رواه الطبرانى .

مشكلات الأسرة

وبالرغم من هذه الدعائم القوية التى ترتكز عليها الأسرة فى المجتمع العربى فإنهـا معرضة لمشكلات اقتصادية وصحية واعتبارات متصلة بالطلاق الذى يشتت عناصرها . ويعتبر الطلاق من أكبر مشكلات الأسرة فى المجتمع العربى .



الطلاق مباح شرعا فى الإسلام غير أنه أبغض الحلال إلى الله، وقد روى أبو داود أن النبى ﷺ قال: « ما أحل الله شيئاً أبغض إليه من الطلاق» . كما روى أنه قال: « لاتطلقوا النساء إلا من ريبة ، فإن الله لا يحب الذواقين ولا الذواقات» .

ومما لا شك فيه أن الطلاق دون ما حاجة تدعو إليه هو اعتداء على حقوق المرأة .

والطلاق فى الإسلام مع انه بيد الرجل إلا انه مقيد بأن يكون لحاجة حقيقية . وهو يأثم ديناً إذا طلق من غير حاجة ، وهو حق للرجل . ويكون للمراة حق تطليق نفسها إذا جعل الرجل عصمتها بيدها ، ولا يمنع ذلك حق الرجل فى الطلاق .

وينقسم الطلاق إلى قسمين — رجعى وبائن — فالأول لا يقطع الحياة الزوجية في الحال بل يقطعها عند انتهاء العدة ، فللمطلق أن يراجع مطلقته اثناء العدة من غير رضاها ومن غير

عقد ومهر جديدين ، وإذا مات احد الطرفين اثناء العدة ورثه الطرف الآخر .

وكل طلاق رجعى إلا فى اربع حالات وهى : الطلاق قبل الدخول ، والطلاق على مال تقدمه الزوجة وهو المعروف بالخلع ، والطلاق المكمل للثلاث،والطلاق الذى يوقعه القاضى . وينص فى القانون على انه بائن كالطلاق للضرر وغيبة الزوج مدة اكثر من سنة وحبسه ثلاث سنوات . اما الطلاق للإعسار فيعتبر رجعيا .

وإحصائيات الطلاق تذكر عدد وقائع الطلاق من غير تفرقة بين رجعى وبائن ومن غير بيان عدد الرجعات وبيان الزواج الذى يستأنف بعد الطلاق بين المطلق والمطلقة ولا عدد الطلاق والتراضى بينهما ولذلك تبدو نسبة الطلاق كبيرة فيحصى عدد نسبة الطلاق بين ٢٣٪ وبين ٣٠٪ بالنسبة لوقائع الزواج.

ومع ان هذه النسبة إذا قورنت بنسبة الطلاق فى المدن الأوربية لا تعد كبيرة غير انها مع ذلك لا تصور الواقع لأنه إذا استنزل منها عدد الرجعات وعدد الزواج الذى استؤنف بين المطلق والمطلقة وعدد الطلاق بتراضى الزوجين وعدد الطلاق قبل الدخول ، تبقى نسبة ضئيلة تتراوح بين ١٠٪ و٢٠٪ ،

الأمر الذى لا يجعل الطلاق مشكلة فى حقيقة الأمر . وإن كان بعض الكتاب لا يزالون يعتبرونه مشكلة غير ملتفتين إلى وقائع الطلاق فى المدن الأوربية ولا إلى هذه الإحصائية البينة الواضحة .

ونحب ان نوجه الأنظار فى هذا المقام إلى ان دراسة الطلاق يجب أن تكون على هذه الأسس بأن يفرق بين الرجعى والبائن وبين ما قبل الدخول وما بعده وبين ما هو بتراض وما ليس بتراض وبين الطلاق المستمر والطلاق الذى انتهى أثره ولم يفصل بين الزوجين كالرجعة بعد الطلاق الرجعى وكالعقد بعد الطلاق البائن . وجدير بالذكر أن المشرع العربى للإقليم الجنوبى قد عالج مشكلة الطلاق بقدر ، فأبطل كل أثر لطلاق السكران ، والطلاق المعلق على شرط ، وطلاق الهازل والمكره ؛ ثم أنه قد منح الزوجة حق التطليق للضرر اخذاً بما استقر عليه الفقه المالكى فكان هذا إصلاحاً خطيراً فى تاريخ نظام الأسرة العربية ، وبهذا ذهب المشرع العربى إلى أبعد مما ذهب إليه المشرع العثمانى عند إصدار قانون حقوق العائلة سنة ١٩١٧ ذلك القانون الذى طبق أحقابا طويلة فى جميع البلاد العربية عدا مصر ، وقد حل محل هذا القانون أخيراً

في سوريا قانون سنة ١٩٥٣ الذى أدخل إصلاحات عدة يضيق المقام عن سردها .

هذا ولا يزال قانون حقوق العائلة سالف الذكر يطبق فى لبنان ومن إهم أحكامه اشتراط توثيق عقد الزواج كما هو الحال فى القانون المصرى الحالى .

ولقد نص مشروع القانون الموحد على بطلان كل طلاق غير منجز . فالطلاق بصيغة التعليق لا يقع وكذلك الطلاق بصيغة اليمين . كما اجاز المشروع الموحد للقاضى وبناء على طلب المطلقة ان يحكم لها بمتعة لا تتجاوز نفقة سنة ويحكم بها كما يحكم بنفقة العدة إذا ثبت الطلاق من الرجل مجرداً عن رضا الزوجة وبدون مقابل منها .

العدة :

ويجمل بنا قبل أن ننهى الحديث عن الطلاق أن نتكلم عن المقصود بالعدة ومدتها .

فالعدة فترة انتظار تقع عقب الطلاق مباشرة لاتغادر المرأة خلالها بيت الزوجية ولا يخرجها مطلقها منه وعليه نفقتها طول المدة. وفى هذا يقول الله سبحانه وتعالى «واحصوا العدة، واتقوا الله ربكم ، لاتخرجوهن من بيوتهن » .

وعلى ذلك تظل المطلقة مع مطلقها خلال تلك الفترة لا هي زوجته مقيدة بقيود الزوجية ولا هي أجنبية عنه بل هي في مرتبة بينهما.

ومن احكام هذه العدة أن المرأة إذ ماتت ورثها مطلقها وإن مات هو ورثته. كما أنه لا يجوز لها أن تتزوج سواء قبل انقضاء عدتها، بل تظل تحت تصرفه لعل أن تنشأ له نية جديدة في رجعتها؛ وحينئذ يكون له أن يعيدها إلى عصمته ولو بدون رضاها. وفي ذلك يقول القرآن الكريم « وبعولتهن أحق بردهن في ذلك إن أرادوا إصلاحا ».

فاذا انتهت عدة المرأة دون أن يراجعها مطلقها صارت أجنبية عنه كأي امرأة أخرى، وصار هو أجنبيا عنها كأي رجل آخر لا تحل له إلا بخطبة جديدة وعقد ومهر جديدين. إن شاءت قبلته وإن شاءت رفضته.

ومدة العدة تختلف باختلاف حال الزوجة:

١ — فإذا كانت الزوجة لا تحوض لكبر سنها أو لصغره أو لمرض فمدة عدتها ثلاثة أشهر.

٢ — وإذا كانت من ذوات الحيض فعدتها مدة ثلاث حيضات كوامل أو ثلاثة أطهار[1].

---

(١) الطهر هو المدة التي تكون بين حيضتين.

٣ — أما إذا كانت حاملا فعدتها تنقضى بوضع حملها لقوله تعالى « وأولات الأحمال أجلهن أن يضعن حملهن » .

الولاية على النفس

الولاية عند الفقهاء هى سلطة شرعية بها تكون أقوال الإنسان وتصرفاته نافذة ، فالصبى والمجنون لا ولاية لهما ؛ لأن اقوالهما وتصرفاتهما غير نافذة .

الولى ورقابة القانون على الأولياء :

وللولى على النفس سلطة تتمثل فى ناحيتين .

اولا : إتمام تربية الطفل .

ثانياً : حفظ الصغير وصونه بعد البلوغ .

ويلحق بهما سلطة الولى فى تأديب وتربية الأولاد .

فإذا انتهت حضانة النساء ضم الطفل غلاما كان ام فتاة إلى الولى على النفس إذا كان من العصبات المحارم كالعم والأخ وابن الأخ والجد والأب .

وتستمر رعاية الولى على الطفل مادام صغيرا لم يبلغ .

وإذا بلغ الطفل فإن كان قد بلغ معتوها او مجنونا استمرت الولاية عليه ، وإن بلغ عاقلا ثم أصيب بجنون أوعته عادت إلى ولى النفس سلطته .

أما إذا بلغ الصغير عاقلا ، أمونا على نفسه انتهت الولاية على النفس.

أما الفتاة إذا بلغت فإن ولاية الولى العاصب المحرم تستمر عليها ما دامت بكراً ، فإذا صارت كبيرة عانسا فلها أن تنفرد بنفسها.

أما الثيب فليس لوليها أن يضمها إليه لخبرتها إلا إذا كانت غير مأمونة على نفسها فإن لوليها حق ضمها إن كان يخشى عليها الفتنة إذا انفردت[1] .

وإذا كان العاصب القريب فاسد الخلق غير أمين انتقلت الولاية لمن يليه من العصابات وإلا فلمن يختاره القاضى .

سلب الولاية

ولقد نظم المرسوم بقانون ١١٨ لسنه ١٩٥٢ احكاما لسلب الولاية على النفس فى مجال الرقابة على الأولياء فنص على أن الولاية على النفس تسلب عن الأولياء الذين صدرت ضدهم أحكام فى جرائم معينة اواشتهروا بفساد السيرة أو تعرض الصبى المشمول بولايتهم بسبب ذلك للضياع والفساد أو للإهمال فى الرعاية أو لسوء التوجيه .

ويجوز لمن سلبت ولايته أن يطلب إعادتها فى الأحوال التى نظمها القانون .

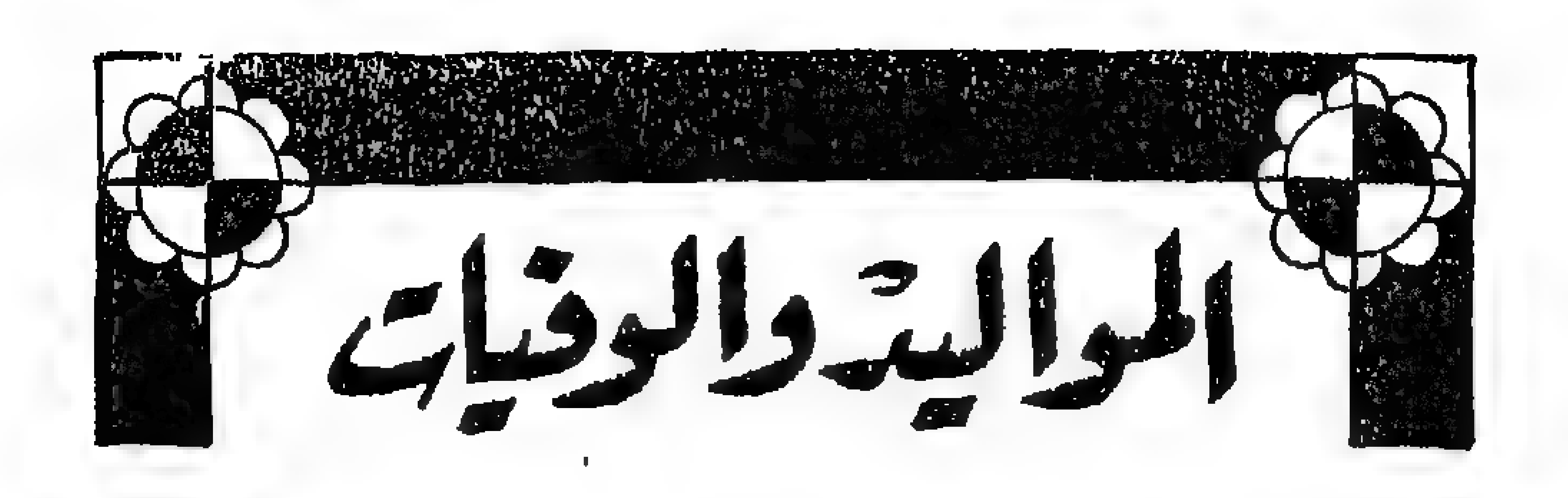
---

(١) الأحوال الشخصية للأستاذ الشيخ محمد أبو زهره .

ومن واجب ولى النفس ان يقوم بتعليم المولى عليه لا سيما فى العصر الحاضر الذى أصبح التعليم فيه ضرورة من ضرورات الحياة . ويختلف القدر الواجب من التعليم باختلاف البيئات والقدرة المالية . فإذا كان الأب ممن يعلم أمثاله أولادهم تعليما عاليا أجبر عليه عند امتناعه عنه وفرضت عليه نفقاته بشرط أن يكون الولد رشيدا صالحا لمثل هذا النوع من التعليم.

ولولى النفس ولاية تأديب الصغير الذى لم يبلغ بعد ولو بالضرب بشرط ألا يكون شديدا يؤدى إلى الجرح او الكسر . أما الولد البالغ فيثبت الحق فى تأديبه إذا وقع منه شىء للأب والجد فقط[1] .

(١) «البحر الرائق» ج ٤ ، «الدر وحاشية ابن عابدين» ج ٢ .



تُعتبر البلاد العربية من أكثر الشعوب المخصبة وفرة فى المواليد، ويصل معدل المواليد فى بعضها إلى الحد الأقصى للإخصاب الطبيعى من ٥٥ إلى ٦٠ فى الألف فبينما نجد ان معدل المواليد ٢٠٦ فى الألف فى الجزائر، نجده فى الجمهورية العربية المتحدة ٤٥ فى الألف، وفى سوريا ٥٢ فى الألف، بينما يصل فى المملكة العربية السعودية إلى ٦٢ فى الألف.

ومن الملاحظ أن المجتمع العربى من أشد البلاد خصوبة إنتاجية، فتدل الإحصائيات على أن متوسط ما تلده المرأة العربية فى خلال حياتها المخصبة، سبعة أولاد بين ذكور وإناث بينما يتراوح هذا المتوسط بالولايات المتحدة الأمريكية وفى بريطانيا بين ثلاثة وأربعة أولاد.

كما تدل إحصائيات الطفولة فى المجتمع العربى على ارتفاع نسبة الذكور فى المواليد، فقد وصلت هذه النسب إلى ١٣٠ ذكرا

مقابل مائة أنثى فى تونس ، ١٢٠ إلى ١٠٠ فى سوريا ، و ١١٥ إلى ١٠٠ فى العراق، و١١٠ إلى ١٠٠ فى مصر ، و١٠٦ إلى ١٠٠ فى الأردن .

وتنتشر ظاهرة وفاة الأطفال على نطاق واسع فى المجتمع العربي، ويرتفع معدل الوفيات بينهم ارتفاعا كبيرا لمن يقل سنهن عن السنة إذا قورن بمعدل الوفيات فى الدول المتقدمة .

وتعلل هذه الظاهرة بعوامل كثيرة منها : فقر الأسرة، وضعف التكوين الجسمانى لسوء التغذية ، والجهل بالقواعد الصحية، وعدم توفر الاحتياجات الصحية بالمساكن، وقلة الخدمات الطبية اللازمة للحوامل والأطفال والرضع، وعدم توفر مراكز توزيع الألبان للمرضعات الفقيرات ، وانتشار الأمراض الوراثية والمتوطنة.

ونحن نهيب فى هذا المقام بسائر الحكومات العربية أن تعمل غاية جهدها نحو تأمين الطفولة والعمل على ان تتخلص مما يحيط بها من عوامل الضعف والفقر فتحمى بذلك حياة آلاف من الأطفال تذهب بددا كل عام ، وان تعمل على تقوية الأجيال الصاعدة التى يحتاج إليها المجتمع العربى .



وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى التشريعات الوضعية لبحث مدى عنايتها برعاية الأسرة العربية ، لوجدنا على رأسها وفى مقدمتها دستور سنة ١٩٥٦ الخاص بجمهورية مصر الذى أعلنه السيد الرئيس جمال عبد الناصر فى ١٦ يناير سنة ١٩٥٦ . فلقد عنى ذلك الدستور بشئون الأسرة عناية بالغة واشار إلى ذلك فى المقام الأول من نصوصه إيمانا منه بأهمية الأسرة لأنها نواة المجتمع ، فنصت المادة الخامسة منه على ان الأسرة أساس المجتمع ، قوامها الدين والأخلاق والوطنية ، ونصت المادة ١٨ على ان الدولة تكفل وفقا للقانون دعم الأسرة وحماية الأمومة والطفولة .

ولقد نصت المادة ١٩ من ذات الدستور على أن الدولة تيسر

للمرأة التوفيق بين عملها فى المجتمع وواجباتها فى الأسرة .
وأسبغت المادة ٣٠ حماية الدولة على النشء من الاستغلال والبعد به عن الإهمال الأدبى والجسمانى والروحى .

وإنا لنأمل أن يتضمن الدستور الدائم للجمهورية العربية المتحدة نصوصا تؤكد ما ورد فى الدستور المشار إليه من أهمية الأسرة والعناية بالنشء والأجيال الصاعدة .

كما أصدر المشرع العربى فى مصر عدة قوانين فى نطاق الأحوال الشخصية ، كالقانون رقم ٢٥ لسنة ١٩٢٠ الخاص بأحكام النفقة وبعض مسائل الأحوال الشخصية ، كالمرسوم بقانون رقم ٢٥ لسنة ١٩٢٩ الخاص ببعض الأحكام الشخصية للطلاق والشقاق بين الشخصين والتطليق للضرر أو لغيبة الزوج او لحبسه بدعوى النسب والنفقة والعدة والمهر والحضانة وغيرها ، كما أصدر القانون رقم ٧٧ لسنة ١٩٤٣ ، والقانون رقم ٧١ لسنة ١٩٤٦ بشأن الوصية ، والمرسوم بقانون رقم ١١٨ لسنة ١٩٥٢ بشأن الولاية على النفس ، والمرسوم بقانون ١١٩ لسنة ١٩٥٢ بشأن الولاية على المال .

قرارات وتوصيات المؤتمر العام للاتحاد القومي بشأن الأسرة :

ولقد اتخذت لجنة النشاط النسائي للأسرة في المؤتمر العام الأول للاتحاد القومي للجمهورية العربية المتحدة الذي عقد بالقاهرة في المدة من ٩ إلى ١٦ يوليو « تموز » سنة ١٩٦٠ عدة قرارات وتوصيات لصالح الأسرة نقتطف منها القرارات الآتية : —

١ — تعمل الدولة على توفير قسط أوفر من الرعاية للأسرة بما يكفل لها الاستقرار . وإعادة النظر في تشريعات الأحوال الشخصية الخاصة بالطلاق وتعدد الزوجات والحضانة والطاعة والزوجية وغيرها بما يحقق الاستقرار المنشود ويتمشى مع أحكام الشريعة ويضمن عدم إساءة استعمال الحقوق الشرعية .

٢ — التوسع في إنشاء دور الحضانة في الأحياء التي تكثر فيها الأمهات العاملات ومراكز رعاية الطفل والحوامل وإعانة الفقيرات منهن .

٣ — رعاية أسر المسجونين والمرضى والعاجزين عن الكسب والأيتام والأحداث وذوي العاهات .

٤ — مراجعة التشريعات المتصلة برعاية الطفولة وتوحيدها بما يكفل تأمين حقوق الطفل .

٥ — مراجعة كافة التشريعات المتصلة برعاية الأحداث بما يؤكد الجانب الذى يحقق للأسرة سلامتها وحماية النشء من الاستغلال والإهمال .

٦ — الدعوة إلى تعاون جميع الوزارات والمصالح على الجمع بين الزوجين الموظفين فى البلد الواحد ما أمكن ذلك ، للمحافظة على روابط الأسرة .

٧ — دراسة قوانين المعاش « التقاعد » بحيث يستطيع المستحق للمعاش من أولاد الموظفات ، الجمع بين معاشه من الوالدين معا .

التشريعات العمالية :

ولا يفوتنا فى هذا المقام أن نشير إلى عناية المشرع العربي بالاهتمام بشئون أفراد الأسرة عند وضع التشريعات العمالية . وتعتبر التشريعات العمالية الموجودة فى الجمهورية العربية المتحدة أوفى من مثيلاتها فى البلاد العربية الأخرى .

فلقد صدر القانون رقم ٩١ سنة ١٩٥١ بشأن قانون العمل

الموحد متضمنا مزايا عديدة للعمال من الرجال، وللعاملات من النساء، وكذا الأحداث. فنصت المادة ١٢٤ منه على أنه «يُمنع بتاتا تشغيل الأحداث قبل تمام سن ١٢ سنة. كما لا يسمح لهم بالدخول في أمكنة العمل». وحددت المادة ١٢٥ ساعات العمل بالنسبة للأحداث ست ساعات يوميا، وحرمت المادة ١٢٧ تكليف الأحداث بالعمل ساعات إضافية أو تشغيلهم في أيام الراحة واستثنت عمال الزراعة والعمال الذين يشتغلون في المصانع المنزلية التي لا يعمل فيها سوى أعضاء العائلة تحت إشراف الأب أو الأم أو الأخت.

ولقد اختلفت التشريعات العربية في تحديد السن الأدنى لبدء العمل فجعلته المملكة العربية السعودية عشر سنوات وحددته العراق باثنى عشر عاما.

كما عنيت التشريعات العربية كذلك فيما عدا التشريع العربي السعودي بشئون النساء العاملات، إذ المرأة العاملة تعتبر عضوا أساسيا في الأسرة العربية، فحددت تلك التشريعات فترة عمل المرأة وحرمت تشغيلها في الأعمال الضارة صحيا وأخلاقيا ومنحتها حقوقا كثيرة وأغدقت عليها مزايا عديدة لاسيما في فترات الحمل والوضع والرضاعة وما إليها. وأصبح من حق الأم العاملة الحصول

على إجازة وضع بأجر لمدة ٥٠ يوما ، وحظر القانون تشغيلها خلال الأربعين يوما التالية للوضع .

التأمينات الاجتماعية :

أصدر المشرع العربى للجمهورية العربية المتحدة بجانب القانون سالف الذكر ، القانون رقم ٩٢ لسنه ١٩٥٩ بشأن التأمينات الاجتماعية ، لأن التأمين الاجتماعى مظهر من مظاهر تحقيق التكافل الاجتماعى الذى يعتبر قاعدة للمجتمع الاشتراكى الديموقراطى التعاونى ، وهو مرحلة وصل إليها المجتمع العربى بعد جهد لتأمين أفراده وأسرهم ضد الأمراض الاجتماعية والكوارث الاقتصادية ، فأصبح التأمين مبدأ دوليا من المبادئ التى نصت عليها وثيقة إعلان حقوق الإنسان التى أقرتها الجمعية العامة لهيئة الأمم المتحدة فى العاشر من ديسمبر سنة ١٩٤٨ .

ولقد عنى المشرع العربى فى هذا الصدد بتوحيد القواعد المنظمة لمختلف المزايا التأمينية التى تكفلها قوانين العمل العديدة فنص القانون ٩٢ لسنة ١٩٥٩ على إنشاء مؤسسة للتأمينات الاجتماعية تنتقل إليها حقوق والتزامات صندوقى

الإدخار والتأمين وصندوق إصابات العمل الذى انشىء بمقتضى القانون رقم ٢٠٢ سنة ١٩٥٨ ؛ والأحكام الخاصة بطوارىء العمل وأمراض المهنة وإصابات العمال ، ويضيق المقام عن التفصيل.

اهتمام وزارة الشئون الاجتماعية بشئون الأسرة :

ولقد لقيت مشاكل الأسرة وعلاجها وأساليب رعاية الأمومة والطفولة اهتماما كبيرا من وزارة الشئون الاجتماعية ، حتى تحقق بذلك تدعيم الأسرة واستقرارها ، وتوفير أسباب الطمانينة وسبل الحياة الكريمة لها .

كما أولت عنايتها لرعاية الأحداث وتنشئتهم النشأة الصحيحة السليمة وحمايتهم من الأضرار والأخطار التى تتهددهم بسواء كان ذلك فى كنف الأسرة حال قيامها أو فى غير ذلك من الأحوال إذا ما تهدد كيان الأسرة بالانهيار أو إذا انحلت فعلا أو كلما كانت الحماية لازمة لهم فى المجتمع الخارجى لدرء عوامل الخطر التى تؤثر فى نشأتهم بالاستغلال أو الإغراء بالانحراف .

كما وضعت الوزارة نصب عينيها دراسة كثير من المشاكل التى تتصل بالأسرة والأحداث : كمشكلة التسول والدعارة والمخدرات والمسكرات وغيرها إذ أنها مشاكل لها تأثيرها

والمباشر فى كيان الأسرة وتعريض روابطها للتفكك والانحلال . وأنشأت الاتحاد العام لرعاية الأحداث لينهض بهذه المسئولية . كما اهتمت الوزارة بدراسة المسائل المتصلة بالجريمة والعقاب، والبحث عن العوامل المؤثرة فى التشجيع على ارتكاب الجرائم والسبل التى تلزم فى العلاج . . وفى هذا الشأن أنشأت المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية .

كما وضعت الوزارة فى الإقليم الجنوبى ضمن برنامج إنشاءات السنوات الخمس ، مشروعا يرمى إلى إنشاء دار حضانة للأطفال، والتوسع فى دار تربية الطفل وذلك رعاية لأبناء الطبقات العاملة وخاصة ابناء العاملات اللاتى لا يستطعن الإشراف على تربية أطفالهن . . كما وضعت مشروعا لتجربة نظام الأسر البديلة لتوفير الرعاية للأطفال المحرومين من عناية أسرهم الأصلية [1].

(١) الكتاب الخامس عن النشاط الاجتماعى الأهلى طبعة ١٩٦٠ لوزارة الشئون الاجتماعية والعمل المركزية للجمهورية العربية المتحدة .

العناية بالأحداث

ومن مظاهر عناية المشرع العربى بالأحداث أفراد الأسرة، أنه وضع نظاما خاصا بمحاكمتهم وعقابهم، فنصت المواد من ٣٤٣ إلى ٣٦٥ من قانون الإجراءات الجنائية رقم ١٥٠ لسنة ١٩٥٠ على وضع نظام خاص يتبع عند محاكمة الأحداث وتشكيل محاكم خاصة بهم، واستلزم قبل الحكم على المتهم الصغير فى مواد الجنح والجنايات التحقق من حالته الاجتماعية والبيئية التى نشأ بها والأسباب التى دفعته إلى ارتكاب الجريمة وأجاز الاستعانة فى ذلك بموظفى وزارة الشئون الاجتماعية والعمل وغيرهم من الأطباء والخبراء.

كما أوجب أن تعقد جلسات محاكم الأحداث فى غرفة المشورة، ولا يجوز أن يحضرها سوى أقارب المتهم الحدث ومندوبى وزارة الشئون الاجتماعية والعمل والجمعيات الخيرية المشتغلة فى شئون الأحداث.

كما عنى المشرع بحماية المجنى عليهم الصغار المعتوهين فاجاز فى المادة ٣٦٥ عند الضرورة فى كل جناية أو جنحة تقع على نفس الصغير الذى لم يبلغ من العمر خمس عشرة سنة أن يؤمن

بتسليمه إلى شخص مؤتمن يتعهد بملاحظته والمحافظة عليه أو إلى معهد خيرى معترف به من وزارة الشئون الاجتماعية حتى يفصل فى الدعوى . وإذا وقعت الجناية أو الجنحة على نفس معتوه جاز أن يصدر الأمر بإيداعه مؤقتا فى مصحة او مستشفى للأمراض العقلية ، أو تسليمه إلى شخص مؤتمن على حسب الأحوال .

جناح الأحداث :

وجدير بالذكر أن المشرع العربى أفرد عقوبات خاصة بالجانحين من الأحداث نص عليها فى المواد من ٦٤ إلى ٧٣ من قانون العقوبات رقم ٥٨ لسنة ١٩٣٧ .

وقد قسمت الأدوار التى يمر بها الحدث قبل بلوغه سن الرشد إلى ثلاثة أدوار لكل منها أحكام خاصة ، ثم تكلم القانون على المرحلة التى تلى البلوغ حتى سن السابعة عشر .

ويعتبر القانون المصرى عدم بلوغ سن السابعة قرينة على عدم التمييز فلا يعاقب الحدث . وإذا ارتكب الصغير الذى تزيد سنه على سبع سنين وتقل عن اثنتى عشرة سنة كاملة جريمة

ما فإن القاضى يحكم بوسيلة تقويمية تختلف بحسب ما إذا ارتكب الصغير جناية أو جنحة او مخالفة .

ففى الجنايات والجنح يختار القاضى إحدى وسيلتين .

١ — تسليم الصغير لوالديه أو لمن له الولاية على نفسه على أن يكونوا مسئولين عن حسن سيره فى المستقبل .

٢ — إرساله إلى مدرسة إصلاحية أو محل آخر معين من قبل الحكومة .

وفى المخالفات يختار القاضى إحدى وسيلتين :

١ — إما ان يوبخ الصغير فى الجلسة .

٢ — وإما أن يأمر بتسليمه لوالديه أو لمن له حق الولاية على نفسه . فإن لم يوجد أحد منهم يجوز له أن يأمر بتسليمه إلى شخص مؤتمن يتعهد بحسن سيره فى المستقبل أو إلى معهد خيرى لمدة لاتزيد على أسبوع .

وأما من الثانية عشرة إلى الخامسة عشرة فيجوز للقاضى أن يتبع إحدى وسيلتين :

١ — أن يحكم بعقوبة تقويمية إذا رأى أن فيها الكفاية .

٢ — أن يحكم على الصغير بعقوبة عادية خفضها القانون فى الجنايات عما هو مقرر للبالغين . ولا يجوز للقاضى أن يجمع بين العقوبتين .

اما من الخامسة عشر إلى السابعة عشر فإن القانون يفترض ان الشخص تكتمل أهليته ببلوغه سن الخامسة عشر ولكنه راى ان من العقوبات ماهو بالغ الشدة فلا يجوز تنفيذه على من لم يبلغ سبع عشرة سنة كاملة،فنص فى المادة ٧٢ من قانون العقوبات على انه « لايحكم بالإعدام ولا بالأشغال الشاقة المؤبدة او المؤقتة على المتهم الذى زاد عمره على خمس عشرة سنة ولم يبلغ سبع عشرة سنة كاملة ؟

ولم ينص قانون العقوبات على نوع التقويم الذى تحسب على أساسه سن المتهم ، وعلى ذلك يكون التقويم الميلادى واجب الاتباع فهو التقويم العادي فضلا عن انه اصلح للمتهم فى هذه الحالة [1].

ويلجا القاضى فى تقدير السن عند عدم وجود الأوراق الرسمية إلى الاستعانة بأهل الخبرة كالأطباء وغيرهم. ولهان يقوم بنفسه بتقدير السن . اما إذا كانت السن محققة بشهادة ميلاد أوبأية ورقة رسمية فعلى القاضى ان ياخـذ بها ولا تقدير له عندئذ .

---

(١) شرح قانون العقوبات القسم العام للدكتور محمود محمود مصطفى .

الحرص على وحدة الأسرة :

وقد بلغ من حرص المشرع العربى على وحدة الأسرة وترابط أفرادها أنه حرم محاكمة من يرتكب سرقة إضرارا بزوجه أو أصوله أو فروعه إلا بناء على طلب المجنى عليه ، ولهذا الأخير أن يتنازل عن دعواه فى أية حالة كانت عليها الدعوى . كما له أن يوقف تنفيذ الحكم النهائى على الجانى فى أى وقت شاء . ولقد راعى المشرع نفس الاتجاه فى جريمة الزنا على على التفصيل الوارد فى القانون .

الوظيفة الاجتماعية للأسرة الحديثة

اصبحت أهم وظيفة اجتماعية للأسرة فى الوقت الحاضر هى القيام بعملية التنشئة الاجتماعية لأطفالها . فالأسرة بحكم تكوينها تحتوى على جيلين يشتركان معا فى معيشة واحدة . . فالزوجان يكونان جيلا سابقا والأطفال يكونون جيلا لاحقا . . ويعلم الجيل السابق الجيل اللاحق وينقل إليه النماذج الحضارية والثقافية المختلفة التى توجد فى المجتمع . . فالأطفال يدربون أول ما يدربون فى الأسرة على عمليات الأكل والكلام والنظافة

واستعمال الملابس فضلا عن عمليات التفاعل الاجتماعى المتعددة .

وأصبح لهذه الوظيفة الاجتماعية من الأهمية ماجعل الأسرة بحق « مهد الشخصية » ، فمنذ السنين الأولى وفى أثنائها تتكون عند الفرد عن طريق الأسرة النماذج الأساسية لردود الطفل الخاصة فى التفكير والشعور ، كما تتكون المعايير والقيم التى قد تؤثر على تاريخ حياته المقبلة .

ولا يتأتى قيام الأسرة بهذه الوظيفة الهامة إلا « بتهيئة الوسائل السليمة المتعلقة بالحضانة والكفالة للأطفال وخاصة فى مراحل نموهم الأولى . وهذه هى مهام الأسرة المتكاملة الناضجة اجتماعيا ، أومهام الأسرة السوية على حد قول الدكتورة ميريام ف . ووترز . والمقصود بالأسرة السوية فى رأيها أنها الأسرة التى تؤدى واجبات حيوية لصغارها فهى تعطيهم مأوى مريحا وغذاء سليما دون أن يعرضهم هذا العطاء للخطر أو يجلب لهم أى قلق ، وهى التى تساعد أطفالها على أن ينموا نموا صحيا وتغرس فيهم حب الخير والكرامة الاجتماعية ، وهى التى تربى أطفالها كى مايستطيعوا مواجهة قوانين السلوك العامة فى المجتمع فى المستقبل . . ويكون هدفها الأسمى هو فطام شبابها ، فطاما ليس من الرضاعة فحسب ولكن من الاعتماد على الغير ، فيستطيع

ذلك الشباب أن يهنا بلذة الكفاح وبالعمل فى المحيط العام للعلاقات الإنسانية(١) .

أثر العلاقة بين الوالدين على نمو الطفل الاجتماعى :

إن التفاهم بين الوالدين والعلاقة المرضية بينهما من دعائم الأسرة السليمه السعيدة ... والتنشئة الاجتماعية للطفل تهدف إلى توافقه مع المجتمع سواء مع قوانينه أو مع القيم الأخلاقية والاجتماعية السائدة فيه .

ولقد دلت المشاهدات على أن التنشئة الاجتماعية والأخلاقية الصحيحة فى الأسرة الحديثة تتأتى بالتعاون التام بين الزوجين فى ظل من التربية الدينية والتربية الاجتماعية والتربية النفسية لجميع أفراد الأسرة .

فهناك إذن ثلاثة عناصر هامة لها أثرها فى توجيه الأطفال نحو الخير وهى استقامة أعضاء الأسرة وسيادة الفضيلة فيها، والتربية الدينية التى تدعم الأخلاق وتقويها .

---

(١) من تقرير فرعى للسيد الدكتور سيد عويس عن « الأسرة المتصدعة » قدم بالحلقة الأولى لمكافحة الجريمة للجمهورية العربية المتحدة . بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية .

ولما كان الأب فى الأسرة العربية هو مصدر السلطة على الأبناء والزوجة فإنه يكون مسئولا عن القيام بالتوجيه إلى السلوك القويم في المجتمع .. ومما لاشك فيه أن إهمال الآباء لرسالتهم ورعاية أبنائهم يكون له أثر كبير فى انحرافهم وسلوكهم سبيل الجريمة .

فن الأبوة :

ولما كانت معاملة الآباء لأبنائهم تؤثر إلى حد بعيد فى أسلوب شخصية الأبناء فإن هذه المعاملة فن له أصوله المبنية على الأسس العلمية . ونستطيع أن نقرر أن النجاح فى فن الأبوة أو فن الأمومة يفوق النجاح فى أى فن آخر ويحتاج إلى مزيد من الجهد والعناية عند معاملة الأطفال وإرشادهم إلى نهج سبيل السلوك الاجتماعى السليم .

ولقد قال الأستاذ «جوز بول بى» فى مؤلفه «إن حفظ فن الأبوة أحد المهام الرئيسية للأسرة ، فإذا ضاع هذا فقد ضاعت على المجتمع وظيفة لاتقل أهمية بالنسبة له عن وظيفة إنتاج الطعام » .

خاتمة

نظرات ألقيناها على الأسرة العربية من حيث ما هي عليه وما ينبغي أن تكون .

وإن الأسرة العربية بمحاسنها وعيوبها لا تزال أقوى أسر العالم دعامة وثباتا ، وذلك بفضل روح التدين التي تسود الشرق العربي .

فإن العلاقة بين الزوجين لا يحكمها قانون مهما تكن قوته ولا يسيطر عليها قضاء مهما تكن يقظته ولا يعرف داخلها إلا أهلها .

ولذلك كان لابد أن يكون الدين والخلق والمحبة الزوجية والرحمة هي التي تسود وتسيطر . وإذا فقدت هذه السيادة الروحية فلا يوجد ما يعوضها من تنظيم أو تقنين .

وإننا إذ نلاحظ ما يعترى هذه الأسرة من تغيير في عاداتها وتقاليدها ونظمها ، نرجو مخلصين أن تستمر لها تلك الروح

الدينية ، وألا تقطعها العلاقات المادية عن الروابط المعنوية التى تنظمها الأديان السماوية والعادات الكريمة التى نشأت فى نور الشرق المضىء .

فنحن إذا طالبنا بالتجديد فى الأسرة فإننا نوجب أن يكون ذلك مشتقا من الدين الذى يحكمها غير هادم للعادات الفاضلة والتقاليد التى أظلت الأسرة .

وإننا لنذكر فى هذا المقام تلك الكلمة الرائعة للمرحوم محمد مصطفى لطفى المنفلوطى إذ قال : «تعجبنى الحرية فى ثلاث : حرية المرأة فى ظل زوجها ، وحرية الرجل فى ظل الوطن ، وحرية الوطن فى ظل الله ».

الفهرس

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

مطابع دار القلم بالقاهرة

